

تأليف
الدكتور
محمد علي
أبورباين

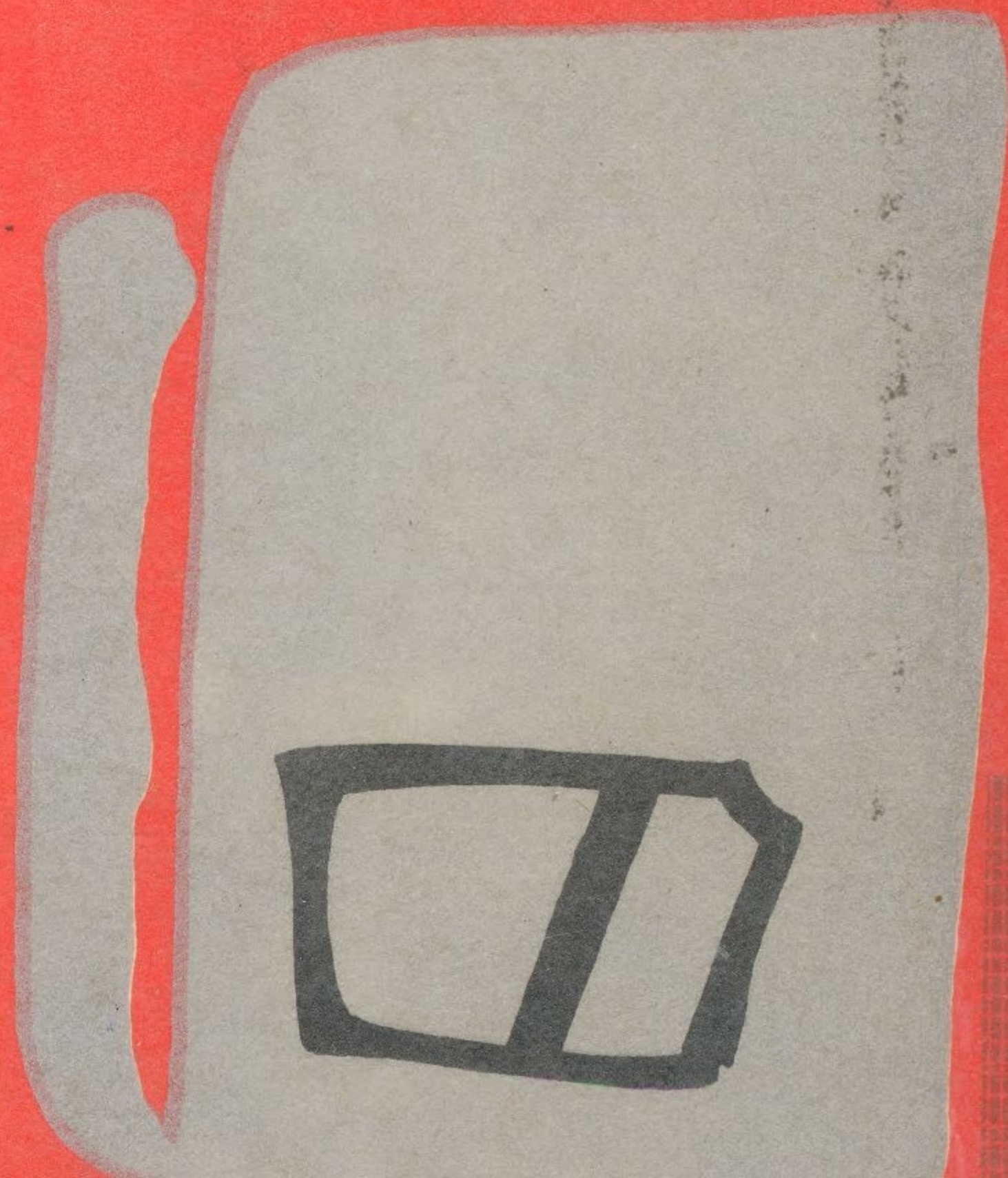


فلسفة الجمال

فن...
الفنون الجميلة



دار المعارف بمصر



فلسفة الإجمال

ونشأة الفنون الجميلة

تأليف

دكتور محمد علي أبو ريان

ماجستير في الفلسفة - ماجستير في علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية
دكتوراه الدولة في الفلسفة من السربون مع رتبة الشرف الممتازة

أستاذ كرسي الفلسفة وتاريخها
بجامعة الإسكندرية
رئيس قسم الدراسات الفلسفية والتاريخية

الطبعة الرابعة

١٩٧٤



دار المغارف بمصر

مطبعة محمد علي طوبسكو
ت. ٢٧٩٢٠ اسكندرية -

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الرابعة

هذه هي الطبعة الرابعة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » تخرج اليوم إلى الباحثين و صفوة المثقفين بعد أن أضيفت إلى الكتاب صفحات جديدة عن آخر التطورات في هذا العلم وأغنى بها ما يتعلق بعلم الجمال الصناعي وكذلك فقد سنحت لنا الفرصة لكي نعرض نماذج من الفن التشكيلي أكثر تمثيلاً للحركة الفنية المعاصرة ولفن العازة في تطوره التاريخي . على وجه الخصوص .

وقد يكون من دواعي الفخر أن تظهر هذه الطبعة مزهوة بمجلتها القشبية التي خلعها عليها الفنان « سيف وانلى » فله منا خالص الشكر والتقدير على هذا الإهداء الكريم ، إذ تظهر طبعة الكتاب الحالية مواكبة تشريف كبير وتقدير رفيع تناله الاسكندرية الخالدة في شخص ابنها الفنان العظيم سيف وانلى بعد أن منحته الدولة الجائزة التقديرية في الفنون لعام ١٩٧٣ .

ولقد خصصت صفحات من هذه الطبعة لاستعراض الألوان الفنية والثقافية لمدرسة سيف وانلى الفنية وإسهامه بانتاجه الغزير فى الحركة الفنية المعاصرة سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى . فهذا الفنان العظيم والرائد الأصيل فى مجال الفن التشكيلى رفض أن يرتحل إلى العاصمة الكبرى التى أصبحت تغرى كل صاحب موهبة أو شبه موهبة حتى يستطيع أن يتعلق بأذيال النور ويتمسح بعتبات سلم المجد الفنى ولكن سيف وانلى

شأنه فى ذلك شأن العباقرة من الرجال أثر أن يرتفع مع مدينته وبمدينته الخالدة على مر العصور الاسكندرية العظيمة . وهكذا يضرب لنا المثال فى إخلاص الفنان وإصاليته وسيعترف بها الرأى العام وجمهرة المثقفين وإن تنكر الحاسدون والحاقدون وانصاف المتذوقين والفنانين الذين قد ينجح بعضهم فى حجب بعض أشعة النور ولكنهم لا يستطيعون أن يحجبوا نور الشمس وأشعاعها الأصيل إلى الأبد . وهكذا سيطر فن سيف وانلى العظيم .

ولا يسعني وأنا أكتب هذه المقدمة إلا أن أتوجه بالشكر إلى تلامذتي الذين أعطوني وقتهم وبذلوا لي كل مساعدة لكي يخرج هذا الكتاب في صورته الحالية وأخص بالذكر منهم السيد محمد عزيز نظمي فقد توفّر على مراجعة تجارب الكتاب وتصحيح فهارسه وترتيب منجزاته الفنية .
فله مني خالص الشكر .

والله أسأل أن يمدنا عونهُ وتوفيقه سبحانه ، وأن يهبنا من العزم والقوة على أن نضيف الجديد إلى هذا الكتاب حتى طبعته القادمة إنشاء الله .

والله المسوفق سواء السبيل .

المؤلف

الاسكندرية

دكتور محمد محمد علي أبو ديان

استاذ ورئيس قسم

الدراسات الفلسفية والاجتماعية

مقدمة الطبعة الثالثة

لم تكد تظهر الطبعة الثانية لهذا الكتاب حتى تخطفتها أيدي القراء في سائر أنحاء العالم العربي ، فقد نفذت أعداد الكتاب في أيام ، وازداد الضغط على إقتنائه ، مما دفع بنا إلى التعجيل باخراج هذه الطبعة الثالثة بعد إدخال بعض التعديلات والإضافات والتنقيحات ، وإضافة فهرس جديدة .

ولإنها حقاً لظاهرة حرية بالنظر ، باعثة على الرضا والأمل في مستقبل مشرق لهذه الأمة المحيدة ؛ إذ ليس من شك في أن إقبال شعب من الشعوب على تذوق الفنون وتقديرها ، و كلفه بالتربية الجمالية وتعلقه بكل ما يصقل الحس وينمي الوجدان ويغذيه — إنما يعد علامة على سمو مرتبته الحضارية.

ومن ثم فإن القضية التي أثرناها في مقدمة الطبعة الأولى لهذا الكتاب وتعرضنا فيها للدعوى من يسمون بأصحاب « النزعة العلمية » — هؤلاء المتشككين في جدوى النشاط الفني الذي لا يؤدي إلى منفعة عملية مباشرة على حد قولهم — هذه القضية لم يعد ثمة مجال لطرحها اليوم — على ما يبدو — بعد أن تأكدت لدى الجميع منزلة الفنون الجميلة ومدى حاجة الإنسان المعاصر إليها في مواجهة التوتر والإجهاد العصبي الذي يعانيه الإنسان من أثر التطورات السريعة المتلاحقة لمنجزات العلم والتكنولوجيا ، ولقد أصبح الخاصة والكافة على السواء يعترفون بأهمية الدور الذي تلعبه الفنون الجميلة في تكوين عقلية المواطن وثقافته وحسه ووجدانه .

ولقد تنبه المسئولون عن الثقافة إلى الأثر الخطير الذي ينجم على إذاعة الوعي الفني بين الجماهير . فأضيف معهد علمي جديد (وهو معهد التدوق الفني) إلى العديد من المعاهد الفنية في بلادنا وسيكون لهذا المعهد - إذا أحسن القيام عليه وتوجيهه - تأثيره المؤكد في تعميق مفاهيمنا الفنية والارتفاع بمستوى التدوق الفني بين المواطنين) .

وقد يكون من الضروري أن نشير في هذه العجالة إلى فقر المكتبة العربية الواضح في هذا اللون من الدراسات الفنية الفلسفية . ولهذا فاني أهيب بالزملاء المتخصصين أن يسهموا في إخراج مؤلفات في هذا الميدان حتى يعم الوعي الجمالي ويؤتي ثماره .

والله الموفق سواء السبيل .

د. محمد علي أبو ريان

بيروت في أول تشرين سنة ١٩٦٩ .

مقدمة الطبعة الثانية

لقد كان إقبال الباحثين والنقاد ورجال الفن والفلسفة والأدب ، على الطبعة الأولى من هذا الكتاب . حافزا لنا على التوسع في موضوعات هذه الطبعة الجديدة فقد أضفنا إلى القسم الأول من الكتاب الكثير من المواد وناقشنا آراء مختلف الجاهليين . وعرضنا لتاريخ هذا العلم الطريف منذ نشأته الأولى . كما أجرينا تعديلات شتى على سائر الأقسام الكتاب الأخرى وفصوله .

ولما كنا قد أثرنا قضية النحت على صفحات الجرائد السيارة ، واهتم بها النقاد ورجال الفن ، وعينت وزارة الثقافة بالموضوع فأنشأت معهدا لهذا الفن الوليد بالاسكندرية . لهذا فقد تخيرت نموذجين من روائع هذا الفن وعقبت عليها بتقييم علمي لفن النحت اللامسي على وجه العموم حتى تتضح مفاهيمه ، وحتى تستبين أبعاده كما أضفت طائفة من العصور الفنية لكي ألقى مزيدا من الضوء على أعمال المدارس المختلفة :

ولا يسعني بعد أن اكتملت طبعة هذا الكتاب إلا أن أتوجه بالشكر وعرفان الحميل إلى السادة النقاد ورجال الفن الذين قدروا هذا الكتاب في طبعته الأولى خير تقدير ، وطالبوا بالإسراع في إصدار طبعته الثانية بعد أن نفذت الطبعة الأولى ، كما وأشكر السيد محمد عزيز نظمي تلميذي بالدراسات العليا على مجهوداته القيمة في تصحيح تجارب الكتاب وانجاز فهرسه :

ولانى لأرجو أن أكون قد وفقت فى استعراض موضوعات هذا العلم
الحديد حتى يعلم الوعى الفنى فيحدث أثره الكبير فى جنبات حياتنا على
اختلاف مناحيها وتنوع أنشطتها .

والله للموفق سواء السبيل .

د. محمد هل أبو ريان

الاسكندرية فى ١٩٦٨ .

مقدمة

الطبعة الاولى

كم هو جميل . . أن نرى كتابا في « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة »
تخرجه دار المعارف . . للاستاذ الدكتور محمد علي أبوريان . . فهذا الجهد
هو في الحقيقة عمل في طريق المد الثوري الثقافي في بلادنا . . فما أكثر حاجتنا
إلى كثير من هذا الجهد . . ومن هذا التأليف في هذا الموضوع .

إن بلادنا . . تحيا اليوم ثورة في ميدان الفنون . . فان المعارض التي
تقام كل يوم . . هي مشاغل تضيء لنا طريق الجمال وطريق الثورة . .
وكتاب الدكتور أبوريان هو أحد هذه المشاغل . . التي ستفتح بضوئها
ونورها . . الطريق الفني . . لنرى بيثنا . . وما نتطلع إليه في هذا المستقبل .

لقد قال الميثاق « أن الطريق الثوري .. هو الطريق الوحيد الذي يمكن
الامة العربية من الانتقال مما نحن فيه الى ما نتطلع اليه » .

والحقيقة أن فلسفة الجمال . . والفنون الجميلة بصفة خاصة تمهد لنا
الطريق . . لنعرف بتدقيقنا الفني . . وبأحاسيسنا وبشعورنا . . حقيقة
الهدف الذي يجب أن نصل إليه أعني الاشتراكية والوحدة في مجتمع تسوده
الكلية والعدل وتنبع فيه معاني الحق والخير والجمال .

وإنني لأشكر الأستاذ الدكتور محمد علي أبوريان على ما بذل . . وعلى

أنه أتاح لي الفرصة لكي أسطر بقلمى هذه العبارات . . لكتابه القيم فأننى
لأشكر - ومعى الآلاف - مجهوده القيم فى هذا الميدان البكر والذي يبدو
واضحاً من خلال صفحات « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » ذلك
الكتاب الذى يسد فراغا فى المكتبة العربية على كثرة ما صدر من مؤلفات
فى شتى فروع المعرفة فى عصر الثورة وفى جوها الثقافى المشرق
وفقه الله . . توفيقاً من عنده . . والله ولى التوفيق .

د. عبد القادر حاتم

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

تقترن عصور النهضة الكبرى باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفنى ،
إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الإنارة فى عصر مزدهر بدون ثورة فنية
تساير موكب التقدم المادى والتطور العقلى .

ومما لا شك فيه أن الشعب العربى يتوقل الآن مصاعده نهضة مشرقة فى
شئى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة فى ميادين المسرح والسينما
والإذاعة والتلفزيون والصحافة وكذلك فى سائر أنواع الفنون التشكيلية ،
كما فى فنون السماع كالموسيقى والغناء .

هذا النشاط الفنى الملحوظ جعل المكتبة العربية فى مسيس الحاجة إلى لون
جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدما إلى الأمام ، وكتابنا
الذى نقدمه اليوم إلى القراء « **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة** » إنما
يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التى تعالج الظاهرة الجمالية
ويتعرض لميادين تطبيقها أى الفنون الجميلة على مختلف صورها بالدراسة
العلمية وكذلك يدرس مشكلات الإبداع الفنى والتذوق الفنى وارتباطه بمناهج
التربية الجمالية . وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب بمقدمة موجزة عن الفن
والحضارة .

ولما كانت التجربة اليونانية لا تزال فى محيط هذه الدراسات التجربة
الرائدة التى تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتتفرع عليها أغلب
المواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة بالتعرض

لموقف أفلاطون عن فكرة الجمال وتفسيرها لها على ضوء نظريته المثالية، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطي بهذا الصدد ، وتناولنا بعد هذا أهم المشكلات التاريخية التي تلقى ضوءا على التطورات التي طرأت على مباحث الجمال إلى عصرنا هذا .

وإني لأرجو أن تكون هذه المحاولة الأولية في هذا الميدان توطئة لربط دراستنا الفلسفية بمشكلات المجتمع ونشاطه ، وحرى عن البيان. أن المشكلات في الفن من أهم ما يستوقف النظر في حضارتنا الحديثة سواء في حياتنا اليومية أو العامة .

المؤلف

د. محمد علي أبو ريان

المقدمة

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات العربية
وأخص بالذكر الرعيل الأول من طلبة الجامعة
الليبية هؤلاء الذين أسهموا بحق في إخراج
هذا المؤلف باقبالهم على استيعاب هذا اللون
الطريف من ألوان الثقافة المعاصرة .

المؤلف

مقدمة

الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحيها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا تمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة وتصنع مجداً وتبنى دعائم مستقبل مشرق و طيد ، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الحديد هي الثورة بمفهومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو العربي بدخان المصانع وترحم الوطن بالإنسان العربي الحديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل وإلى التقدم في سائر الميادين . فلا تتولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حمس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم انطلاقه ويكتل باقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ . . .

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناءً فيخفف عنه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهرز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبته لوعة الحب وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثناً أو صورة يناعي من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لهواً عابثاً كما توهم بعض المفكرين ، ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ الحياة ، وسر تفتحها ، ألا ترى الأثني في مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن في ضروب الزينة والتجمل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس

الإغراء الأثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبرى أليست تحمل هى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوية فتنشأ الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغضن لجينها فى حيوية وانتشاء حينما يستجيب للداعى السمات العابرة ، وغابات تكتسى بالحضرة للبانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شتيت من البشر الكادحين .

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيقترن مع الغاية القصوى التى يستهدف الإنسان فى حياته ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيج لنا تواجدنا ، ويجعلنا نقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بديب الحياة وتنوعها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى تصبح وتمسى تحت وطأته مستعبدين للآلة ولعجلة الإنتاج .

وقد أراد أصحاب مذهب المنفعة أن يستبعدوا كل نشاط لا يؤدى إلى نفع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرهم .

ومهما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتسم بالسطحية وقصر النظر إلا أننا نسائل أصحابه : وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفكير ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صفحات تاريخ الانسانية الطويل كفيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفكير فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها التزعات المادية ، ولم يكف ذروو للإحساس للرهف

من البشر عن استلهاهم الطبيعة والحياة ، فأنتجوا فنونا رائعة حتى في عصور
الظلام وفي فترات الأزمات الحانقة .

وإذن فالفن مطلب ضروري للإنسان يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له
منفعة عاجلة أم عجز عن أن يجلبها له ودو كالمعرفة الخالصة ، بطلبها الكائن
العاقل لذاتها تحدوه الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هي « التفسير العقلي للظواهر » . فغاية الفن هي
استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من
التماس الوجدانى والتفاعل مع الصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخلع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فان الفنان
على العكس منه . يجعل ذاته نقطة الانطلاق ، فالابداع الفنى ينبع من ذات
الفنان ليحتك بعد هذا الجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى
تماسها مع داته . وإذن فبينما تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن
تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية
وقد اثبتت فى كلية وشمول من خلال نفسية الفنان .

ويجب ألا ينسبنا دور الفنان فى عملية الخلق ، الأهمية العظمى التى يرتبها
الشعور الحيوى « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التى تقدمها عن
« فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون
أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فان المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير
المتذوقين قلة تائهة فى بيداء الحياة يتلقفها القدر فى طريق اليأس والضياغ فتمضى
مغلقة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء
حقاً ، دون أن تستشعر بديب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين

المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق حافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفني بوثقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بذنائها .

وإذا كان الن موهبة خلاقة فانه كذلك صنعة وتقاليدهم تحذقها الفنان بالممارسة والتعليم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس ثمت ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية في عملية الصقل والإعداد .

وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى . فأكثرنا من معاهد الفنون . وأنشأوا عديداً من خلايا الممارسة الفنية . لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعي الفني . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته على مستوى جامعي رفيع .

وثمت أمر يدعو إلى الدهشة وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد تلقى بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بفروع الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيراً فانا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزاً على نشر الوعي الفني بين المواطنين ، والاهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل العصور .

والله الموفق سواء السبيل

كلية الآداب في أول مارس ١٩٦٤ .

محمد علي أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة القيم بصفة عامة يتعين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال ، أى لتاريخ تلك الدراسة التى تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهتم بالنسق الفنى والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخى لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التى تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال فى العصر الحديث .

وليس من شك فى أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاهد بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتجه من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فاذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذى أصدرناه ، فسترى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة فى الفن والطبيعة ، بل إننا لنجد

ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذى ينظم حياة هذه الشعوب وحضارتها . واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد اعترافاً بما للفن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن اهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يتوهم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة فى المجتمع اليونانى . كان لأفلاطون الفضل فى تسجيلها والتعرض لتحليلها بآراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون Plato

ولهذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يونانى يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال . فأقام للجمال مثالا هو الجمال بالذات ، ذلك الذى يحتل الصانع فى خلقه لموجودات العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولاً باكتشاف سمات الجمال فى الموجودات الحسية ، وفى الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردى المحسوس لكى يكتشف علته فى الأفراد جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس فى مثال « الجمال بالذات » فى العالم المعقول ذلك الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكلم أفلاطون عن الجمال فى محاورتين بطريقة تفصيلية ، والمحاور الأولى هى أيون ION (١) ثم محاور هيبياس الأكبر ، ثم تكلم أيضاً عن هذا الموضوع فى محاورات أخرى . فأشار إليه فى محاوره الأدبية (٢)

(١) ترجم هذه المحاوره المرحوم الدكتور صقر خفاجة والدكتور بهير القلماوى .

(٢) ١٩٥ ب — ٢١٦ ب — ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د — ٢١٨ ج .

وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات شمس العالم المعقول كما تقول الجمهورية أيضاً التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الحميلة المحسوسة في هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصاهره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربّات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زوس القابح على جبل الأولمب تسع بنات هن ربّات الفنون وتسميهن الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربّات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا (١) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربّات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربّات ولعل هذا الاحتفال الديني برّبات الفنون في مدرسة أفلاطون - والذي كان يجري سنوياً - قد ظل محترماً في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة في أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب . وطبعاً كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحاً بين هذه الطقوس من الموجهة لربّات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بلسان أفلاطون في محاوره قيديروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلاً : « هناك تحت

(٢) راجع للمؤلف « كتاب تاريخ الفكر الفلسفي » الجزء الأول - ص ١٢٦ .

أقدام سقراط حينما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقرق ، وينبت عشب أخضر جميل تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتميل معها في هدوء وصفاء ، ويتغضن سطح الماء الرقرق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارفة الظلال تنحنى بفرزعتها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء . « وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجه لمدرسة اهتمامها الجدى إلى الإحتفال بظواهرات الجمال في الطبيعة وفي الفن .

ومهما يكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وخلاصة رأيه كما قلنا . هو أن الفن مصدره إلهام صادرة من ربات الفنون ، ولكن ربات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في « الجمال بالذات » . فربات الفنون الأسطورية هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية من الحس والتي ترتبع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيمه تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجمالين الموضوعيين المثاليين . هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نحدد أساساً موضوعياً للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحداً عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند

أفلاطون أو سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لأن الجمال الحسى يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) — مع احترامه للفن — فانه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن نجعل منه موضوعا لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فان الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحبونها إلى نفوس الناس ، فاذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا الفساد والرديلة في نفوس المواطنين . ويحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء — بما يسوقونه من مديح ونفاق للأثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء — يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة اكتناز الأموال حباً فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة ويقل

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالغاتهم وابتعادهم عن الفضيلة وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ إلى ٣٨٩ ب — وراجع كذلك هذا الكتاب في نفس الموضع وعن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ج .

تجويد الصناعة والأعمال فتفسد المدينة وتنهار ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء . فيتعين إذن ألا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجهها إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم .

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى عاملين :

١ — أن الفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجادة والإتقان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فإننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد عبثاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى الطاعة العمياء من المرعوس للرئيس ، ولهذا فإن أفلاطون كان لا يريد أن تتدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين . فتفسد عليه منهجه الصارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظم وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر إلا في الجمهورية أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفه فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظاهرات الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول . وكأن النفس هي التي تطلبها حين تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى

المعقول ، ويكون أثره كالأثر المرشد الروحى الذى يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يتجه بفنه ويشخص ببصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصياً أو ذاتياً بل هو مثل أعلى موضوعى ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات ، ومن هنا يمكن أن نسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالى الموضوعى . ولا شك أن ثمة تعارضاً بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاوراته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١)

٢ — أرسطو Aristotle

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع في الخطابة وكذلك للأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعاً للأخلاق والسياسة .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى

(١) ويبدو أن الموقف المؤيد عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أياً من الموقعين : المؤيد أو المعارض للفن . فى محاوره فيدون-فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن أحسن استخدام الفن يتيح لنا لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضرورى لحياة المواطن وسعادته . وفى هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية ورقى . وفى القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الإنسانية والحفاظة على كيانها ، والفنون قد تستخدم لئلا تفسد أو مشيناً — القوانين ص

عنها (١). وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسى للأشياء كما تبدو له في الواقع أى — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للمرئيات ، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أى لواقعها الذى تنبض به داخلياً ، فيقدم الفن لنا نماذج وصوراً Types مشتقة من القوانين العاملة التى تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فاننا نجد أنه يرفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المتبدلة ، فلا يصف الأمور كما تجرى فى واقعها السبل تناول ، ولكنه يتسامى ويصوغ هذه المعانى القرينة تناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى . ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر ايغالاً فى الفلسفة من التاريخ (٢) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهى تستهدف أموراً أربعة :

١ — التسلية أو الترفيه .

٢ — التربية الأخلاقية .

٣ — شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ — التطهر Cathearsis

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فان التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفنى الجمالى فانه يحدث شعوراً بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو فى التطهر إلى الطب المعاصر لها .

(١) كتاب السماع الطبيعى ج ٢ ف ٧ ص ١ .

(٢) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ س ص ١٤٥ وما بعدها .

أما نظريته في الشعر فانها ترجع إلى آراء بروتاجوراس السفسطائي فيما قاله حول الإيحاء الخطابي . وعلى أية حال فان موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فان أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة ، ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقفين وينقلها كما هي - إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية - وهو بهذا يصور المحسوس كما يترأى له ، إلا أن أفلاطون يتكلم في الجمهورية عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جئنا كلا الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقف أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فاننا نرى فيه اتجاهات إلى الواقع وأيضاً إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا تعصف تماماً بالصور الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلاً جوهرياً يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي كما هو الحال عند أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع . فكأن ثمة تدخلاً لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثم فاذا سمحنا لأنفسنا بأن نسمى موقف أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فاننا يمكن أن نسمى موقف أرسطو بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في نطاق الواقع أيضاً ، فلا ترقى إلا مصدر مثالي متعال ، ولهذا فاننا نحس بأنه يمكن أن تكون للفنان فاعليته في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية بتدخل الفنان وأثره الشخصي إذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من (للصورة) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فانما تحدد لها مكاناً في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فانه يحاول تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضاً في إطار واقعي ، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقاً لعمل الطبيعة تماماً ، لان المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

وينحطىء من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وبيان خصائصه والإشارة إلى حقيقته ووجوده كظاهرة جمالية . وكذلك ينحطىء من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فحسب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عبارته المختلفة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق النيقوماخية » وكتاب « السماع الطبيعي » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . . . وظل الحال على هذا النحو أيضاً خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادماً للدين وكان مرتبطاً أشد الارتباط بالقيم الدينية لا يستطيع أن يحيد عنها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ، ولكي نجيب على هذا التساؤل يتعين علينا أن نميز بين موقفين ؛ الموقف الأول ، وهو الموقف الذي يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته ، أما الموقف الثاني فهو يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التي كان يمارسها المسلمون بالفعل في واقعهم التاريخي سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع أم مبتعدين عنها .

والأمر الذي لا شك فيه أن المسلمين ولا سيما في عصور الإزدهار الحضاري قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها ، وكتب السير والأدب والتاريخ مليئة بعدد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير - بصورة من الصور - للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر الخ . . وكان النظر إلى هذه الفنون من ناحية استثارتهما للحواس فحسب أي أن تقويم الجمال كان يستند إلى التناسب الظاهري المحكم في جميع مجالات الفنون التي تعارف عليها المسلمون وذلك عدا الشعر والنثر ، فالفن الشعري كان له عند المسلمين المقام الأول بين هذه الفنون جميعاً . ولم يكن المتذوقون ليقتنعوا بأحكام الصنعة في الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أي من ناحية موسيقى الشعر الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالمضمون الشعري . وكان الحكم على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلاً إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب بل كانت ترتبط اللذة بما هو جميل ، بادراك ذهني يكشف عن جمال المضمون (١) ومدى عذريته وأصالته تركيبه .

١ - راجع ملحقات الكتاب ومن بينها ملحق عن التجديد في الشعر العربي .
(٢)

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحریم لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد تعطل إنتاجها تماماً في بعض البلاد الإسلامية في المشرق ، ونخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن يتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان . فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية على أصنامهم . وكأن رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماماً بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بغرناطة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان للمنوع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يأبهوا كثيراً بتحريم التصوير وذلك انسياقاً مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد، وذلك على صورة مصغرات تعد من أبرع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت ، أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية . (١)

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الإهتمام بالفنون وبالأثار الجميلة

(١) راجع كتاب التصوير الإسلامي ومدارسه د. محمد جمال محرز .

وتقديرهم للجمال في جميع صورته وكلفهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فاذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع فمثلا إذا نظر الانسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال ، فان ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وربطوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً وبمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بصدد موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على التطابق التام بين العقل والنقل بل وتأكيد سيادة العقل على النقل في كثير من المواضع .

وعلنا نتلمس موقفاً مفسراً للجمال عند مؤرخي التصوف الذين يتكلمون عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلاً لهذا الموقف هو أبو حامد الغزالي في كتاب إحياء علوم الدين (٢) ، فبعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين أن السماع يثمر حالة في القلب تسمى « الوجد » وأن الوجد يؤدي إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى « الإضطراب » أو بحركات موزونة تسمى التصفيق والرقص ، نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمس ، وأما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا

يستحق الموضوع هذا الشعور باللذة . والشعور باللذة إنما يتم بعد إدراك لما في الموضوع من جمال ، فنميل إليه ونحبه ونلتذ به . ويقول الغزالي : (١) « واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الحلقة و صفاء اللون أدرك بحاسة البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . ولفظ الجمال قد يستعار أيضاً فيقال : إن فلاناً حسن وجميل ولا تراد صورته . وإنما يعنى أنه جميع الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحساناً لها كما تحب الصورة الظاهرة ... » ويستطرد الغزالي فيؤكد « أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود . »

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره ، فهو أولاً قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال الذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تترك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي الوجدان هو

قوة إدراك الجمال فى المعنويات . وأيضاً نجده يميز بين القلب والعقل . وفى نظره أن المعقولات تولد فى العقل وأن هذه اللذة مرجعها جمال المعقول ، و فرق ما بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التى يستشفها الوجدان . وعلى هذا الأساس نستطيع تجاوزاً أن نفسر موقف الغزالى فى نظريته إلى التذوق الجمالى بأنه يشير إلى ظواهر جمالية ثلاث :-

١- حسية

٢- وجدانية

٣- عقلية

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام فى هذا المجال . فانه كما يقول الغزالى وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصاحبها من لذة ومرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذى تتعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام فى نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فاذا انتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيداً لا تحريماً وترحيباً لا منعاً ؛ فقد ظهرت فى هذه الفترة روائع الفن العالمى خصوصاً فى عصر النهضة الايطالية . وتفنن الرسامون فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التى تصور الكفاح الدينى وكذلك إظهار البراعة وفى صنع قطع الزجاج الملون التى تتركب فى نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التى نراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات الموسيقية التى كانت تعزف على الأرغن وترنم بها الجوقات الدينية فى الكنائس .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، فإننا نلمح بوضوح سيطرة التزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعنى العودة إلى الاتجاه الموضوعى بصدد « الجمال » والذي كان سائدا عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جميل على غرار تصورنا لما هو حق ؟ !

لقد خيل بالف إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى - كما سنرى - إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى ينسح مجالا لتدخل الإحساسات والأدواء الفردية فى تقديرنا للجمال .

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطلعته تحولا أساسيا فى نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود ، وقد اكتملت معالم هذا التطور عند « كانت » ، وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلاً تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية فى تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه

بالأجمل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً ذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا — فى هذا المجال — استنادنا إلى مثال للجمال بالذات — بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والمواجد الفردية .

ولقد أشار مونتي قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود أو الصينيين أو الأوروبيين .

ج — فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتى بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط فى إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلاً ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدى إلى إمتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره فى عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هى وسط بين الإفراط فى بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها ، والموضوع الذى يحقق هذا الاتزان هو الذى يبعث فىنا اللذة والسرور ، ومن ثم قال ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية العميقة التى لا يشارك الحس فى حصولها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا فى نطاق العلم الطبيعى ، فهى تعتبر — إذا جردت من اللذة النفسية — ذات طابع فسيولوجى بحت .

ومن ثم فإن جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة إلى اللذة الحسية ، فلا بد لكى تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالملاءمة والارتياح

١ — راجع ابحاث القيم الذى أخرجه الدكتور عثمان أمين فى كلية الآداب جامعة القاهرة فى الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ — ٥٦ . عن « نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت » . وقد استعرض فيه دراسة

دكتور باقى لموقف ديكارت الجمالى .

من جانب الحس والعقل معاً ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للتعاطف والترابط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً في تقويم الجمال ، فإن صوت شخص قريب إلينا - وإن كان على حظ محدود من الجمال - خلق بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :

١ - مرحلة الحس . ٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الأولى .

واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالحميل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد : عالم الخواص وعالم الذهن وربما كان نصيب الخواص أكبر . ويرتبط هذا الموقف بنظرية ديكارت في الإنفعالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن ، فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بداهة جمالية كما هو الحال في إدراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي . وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن « الحميل » لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل . ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعاً لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفي عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبته المطلقة .

ليبنيز Leibniz ١٧١٦ / ١٦٤٦

اتخذ ليبنيز - قفأ معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمه لا غنى عنها

للفلسفة الجمالية عند كل من بومجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرتنا إلى الجمال متفرعة من تسليحنا بوجود أنسجام أزل بين المونادات الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراق ، تزداد وضوحاً وجلاء كلما أمعنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون في نظر ليبنتز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية — كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الحماة والكائن الحى — بل هو في نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التي تؤلف كلا واحداً في إنسجام تام . فليبتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النوع ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحيوية مع اختلاف في الدرجة فحسب .

وعلى هذا فإننا نرى كيف ابتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه الروحى وتمدى تميز المونادات وكذلك بكشفه عن فكرة اللاشعور أو ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على بومجارتن منشئ علم الجمال الحقيقى ، أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ لليبنتز يدعى الاب اندريه الذى كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ — بومجارتن ١٧١٤ — ١٧٦٢ م Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن « الموسيقى » ، فإن محاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد

أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بومجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ استيقا « Aesthetics » للدلالة على هذا العلم . وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل النوق الفني ومكوناته ، محاولاً بذلك أن يصع منطقاً لجمال الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر ، وبعد بومجارتن (١) من صغار الديكارتيين ، إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية كما وجدنا عند كريستيان وولف Chrisitan Wolff الذي أشار إلى قوى عليا ، وقوى دنيا ، للمعرفة وجعل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بتقييم الإدراك الحسي الإنساني .

٤ - وليم هوجارت William Hogarth ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في القارة - وفي ألمانيا بصفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبومجارتن ، فإننا نلاحظ أيضاً في إنجلترا ظهور تيار كلسني جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا . فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشنسون وأدموند بيرك ، وقد كان لهذه المدرسة الفضل في

١ - بومجارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤ وتعلم على كريستيان وولف في جامعة هال Halle . وتأثر في مطام حياته بفلسفة ليبنتز وشغل منصب استاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة فرنكفورت إلى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا Metaphisica » الذي كان عمانوئيل كانت يعرض له بالشرح والتعاليق في محاضراته . ثم كتاب « الاستيقا » Aestetica وهو في مجلدين . عرض فيها نظريته الخاصة بالجمال . حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة وقد استفاد كانت كثيراً من آراء هذه المدرسة .

وقد أصدر ولیم هوجارت (١) كتابه عن تحليل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية . وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفاً « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله » It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste

وهو يستعرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئاً بالجمال أو بالقبح أو بالرشاقة وذلك بالقياس إلى الطبيعة . وقد استرعى انتباهه شكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً فهي التي تمدنا بنماذج لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها ببعض الآخر ، أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به « الجمال » وهي الأصل الذي يجب أن تضاهي به سائر الأعمال الفنية ، وينبئ هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التي تفصل بين العمل الفني والطبيعة « فتقوم » الآثار الفنية في ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة ، وهي المصدر الحي للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قبيحة قد يستدرجنا في نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال : فيتعين علينا أن نتجه أولاً إلى العالم الخارجي أي إلى الطبيعة ، وسنرى الأشياء

١ - بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يابى أن ينقل على النماذج مباشرة . ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ باللاحظة المباشرة للأشياء وللمناظر . ثم يحتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدراً للعمل الفني .

عن طريق إدراكنا الحسى وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة . مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء بحيث تتكامل نظرتنا إليها من الخارج مع نظرتنا النافذة إلى مراكرها الباطنة ، بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن ما الذى يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هناك مجموعة من عوامل مؤثرة تستحوذ عليها الطبيعة وتكون مصدرا لإحساسنا بالجمال . ويشير هوجارت بالفعل إلى عدة عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها وحده ، أساساً مقبولا للتقدير الجمالى .

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمال :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ، والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضحامة .

١ - التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء ، لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً من فن العمارة . فاذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالثوابذ والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ

٢ - التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة ، والتنوع ضد المماثلة التي نشعرنا بالملل والموت ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولمكن هذا التنوع لا يعد نوعاً من الاختلاف العشوائي إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوي على سمة التدرج تلك التي نلاحظها في شكل الهرم .

٣ - الأطوار :

وهو عامل سلبي ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى إطراد الخطوط والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعني أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال — بدرجة أكبر بالشئ المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمترية وأن يلجأ إلى التباين للتخلص من الأطراد .

٤ - البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال ، والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس يتصفان بهاتين الميزتين أي بالبساطة والتنوع .

٥ - التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الناحية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أي حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجنى ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا

على صعاب واجترنا عقبات ، وكلما تجمعت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت هذه الانتصار حدة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة ولهو وترويح عن النفس .

وكذلك فان العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد أنسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة .

وليس تعقد الأشكال في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك . ولهذا نحن نسم هذه الخطوات أو الأشكال بالجمال .

وينتهي هوجارت من تحليله لهذا الميل ، إلى تفضيله الخطوط الإنسيابية — أي الثعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة — على الخطوط المستقيمة ، هذه هي الفكرة الأساسية التي أقام عليها موقفه الجمالي . وهي الأساس الذي تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة في التعقيد . لأنه إذا زاد عن حد القصد انقلب إلى شيء منفر للعين باعث إلى النفور وعدم الارتياح . ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل في شيء من القصد والإعتدال .

٦ — الضخامة :

والضخامة تأثيرها الذي لا يجحد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبلاً شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فاننا نشعر إزاءها بالروعة وبنوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون باللذة . وهذا هو الشعور

الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها النازعة وتمائيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف سمة الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة في الضخامة قد تقضى على سمة الجمال في الشيء البالغ الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .

* * *

هذه إذن هي العوامل التي يجب توافرها في الأثر الفني أو في الطبيعة لكي نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء ، ولكن هوجارت يضع عامل التناسب والتنوع في مرتبة الصدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة فهما عاملان مساعدان ، بينما يضفي التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تضيف الضخامة عليه سمة الوقار . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تتناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاءلت نسبة الإستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقها .

وينتهي هوجارت من تحليله للخطوط ، إلى أن أكثر الخطوط رشاقة أي أكثرها جمالا هو الخط الإنسيابي الشعباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

• — ادموند بيرك ١٧٢٩ — ١٧٩٧ Edmund Burke

كان أدموند بيرك من دعاة التجريبية الحسية مثله في ذلك مثل معظم مفكرى القرن الثامن عشر ، ولهذا فان أساس التذوق عنده هو الحس ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أذواقهم لى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند

البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد . مع هذا فإن الخلاف في رأى بين الناس حول مسائل التذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة .

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التى تؤثر فى أحكامه لوجدنا اتفاقاً عاماً بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادئ محددة للذوق الجمالى .

وكان هدف بيرك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين نيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والانطباق على ظواهر الطبيعة ، وقد جاء موقفه هذا معارضاً لموقف دفيد هيوم الذى وإن كان تجريبياً مثل بيرك ، إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للذوق .

ويقسم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين :

أحدهما الرابع أو الجليل والثانى الجميل .

والأول نشعر فى حضرته بالإرتياح ، أما الثانى فهو يشعرونا بالسرور .

ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع فى مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائز الإجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحاً فى مواقف الخطر والخوف والرغبة ، فإن الشئ الرائع أو الجليل يدخل فى هذا المجال من حيث أنه يشرنا بالذهول والتوتر . ومن ثم فإن كل ما يعرض لإدراكنا من صور مثيرة للخوف تسمى « رائعة » ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التى تثير القلق فى نفوسنا وتشعرونا بالضيق فى عماره لأنه يفرض علينا ذاته كأمر لا متناه لا نستطيع الإمساك به أو الإحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا محدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرحابة والضخامة ودقة التكوين والضخامة والسمو والعظمة ، وعممة ألوانه ، وذلك لأنه في فن العمارة نجد خفوت الألوان والضياء مصاحباً لسمة الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الهادرة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجليل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ما هو مفزع أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مداراً لها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناسب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لأصله له بالتأثير الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد . فالشيء الجميل يأمرنا بقطع النظر عن ما سبب أجزائه من الناحية الرياضية ، وكذلك فإن اكتمال الجسم ولياقته لا مدخل لهما في سمة الجمال . إذ أنه أوضح أن كل كائن يعتبر جميلاً ما دام يؤدي وظيفته على خير وجه . لو صفنا الفرد بالجمال . فيجب من ثم التفريق بين الجمال المرتبط بالحب والإعجاب الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنا نبغضها .

وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادفة البحتة ولا صلة لهما بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نتأثر به ، ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة وكذلك الفضائل فانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف معارض للموقف الأفلاطوني الذي سبقت الإشارة إليه .

فما هي إذن خصائص الجمال :

يرى برك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها :-

الضلالة والرقعة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء
(٣)

بعضها بالبغض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر او اختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطفاً ، والألوان الهادئة أى الفواتح هى أقرب إلى سمة الجمال من غيرها من الألوان القائمة . ومن ناحية الأصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الأصوات الهادرة أو الحشنة أو المتحشجة أو الغليظة . ومن ناحية اللمس واللمس عند برك — أهم حواس إدراك الجمال — نجد أن الأجسام الصقيلة أقرب إلى الجمال من الأجسام الحشنة اللمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند برك هى نفس خصائص الجمال مضافاً إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا تكون أجزاؤه غير متألّفة أو غير منسجمة ، والذى تتيسر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو ثقل غير مقبول .

وخلاصة القول أن برك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فىرى أن « الرائع » هو ما تميز بالضخامة أما « الجميل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادىء .

وبينما نجد الانتقال حاداً وفجائياً بين أجزاء الشيء الرائع نجده — على العكس من ذلك — بين أجزاء الشيء الجميل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قائم اللون ونخيف ، والجميل هادىء زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويبعث على السرور .

وقد تتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجميل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف

والحب . هذا وقد عرض بيرك لهذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل في كتابه الذى صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime the Beautiful.

٦ - كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Emmanul Kant

لقد استخدم كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic فى كتابه « نقد العقل الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان ، ولكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالاً معيناً فى كتابه « نقد الحكم » . ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية فى الجمال والجلال (٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلاح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال » أو « فلسفة الجمال » . وانصببت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للانتاج الفنى ، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبتكار الفنى ، وكذلك عن المثل العليا التى ينشدها الفنان ، وهى أيضاً دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجمالى فى كتاب « نقد الحكم » فىرى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلى ، أى هو حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق ، وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو الفضيلة نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أشرنا .

ولهذا فان إدراك الجمال فى الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى فى الشئ سمة الجمال التى ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالى عن الحكم الأخلاقى فى تبرىء كل منها وابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث فى نفوسنا السرور والإرتياح والذشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فان الحكم الجمالى عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها بل يقوم فى النفس أو فى الذات ، وهو وسيلة تدرك بها الانسجام أو الإتساق بين قوى النفس وملكاتنا فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان .

والشئ الجميل يترأى لنا فى صورة ذات أبعاد وحدود ، أى فى صورة متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى ، أما إذا جاوز الشئ حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فانه لا يلبث أن يدرج إلى مجال اللامتناهى فيولد فى نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جليل » .

وبينا يتواجد ما هو « جميل » فى الطبيعة ، فان ما هو « جليل » لا يوجد إلا فى نطاق فكرنا فحسب .

وعلى هذا فان ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام ، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا

بالشئء الجميل فى مجال الطبيعة ، أما فى مجال اللامتناهى فان إعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم .

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤ SHALLENGE

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من اتباع المدرسة الكانطية ، ولكنه لم يرسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن يوجه إليهم انتقاداً شديداً منها إياهم بعدم التزام الروح العلمية فى معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً عن الفلسفة وليس آلة لها ، بل هو فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول . فلقد انبثقت التأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين . ولا شك أن الإلياذة والأوديسة تعدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج .

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقة ما عن اللانهاى وعن المطلق الترانسندالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ، نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتمثل هذا النموذج فى انعكاسه على الفكر وفى ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فان شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد

هي الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصدر من ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجل : ١٧٧٠ — ١٨٣١ HEGEL

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظفر علم الجمال عنده بشهرة واعجاب لا مثيل لها . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع . وتنصب دراسة الجمال على الفن كمدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهب الفلسفي العام . مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى مثل العليا . إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضنون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها لأثر الفن فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يتلقى المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية . وإذن فالفن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها . وبالقدر الذي تتفاوت فيه مرونة ومطاوعة المادة ترتب الفنون الحميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فإنه لا بلبت أن يسهم مع الدين والحياة في تزيين المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالإفكار الإنسانية الأشد عمقاً .

وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو العمارة أو الحان الموسيقى أو الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يتعذر أن نلمس حقيقة الجمال فى أدنى صور الطبيعة الحامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم الرتيبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً فى النبات ، فى النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذى ينعدم وجوده فى الجمادات . وكلما ارتقينا درجة فى سلم الموجودات : من الجماد إلى النبات ثم إلى الحيوان فالإنسان ، فكلما بدا الجمال أى المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يبدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجده فى العالم المحيط به . لأن التعبير عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة — كما يرى أفلاطون — بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو فى اعترافه بما للفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقى العواطف والإنفعالات ويطهرها .

على أن الفنان لا يستهدف من عمله الفنى أن يكون ذا غاية نفعية ، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الدينى ، أو لكى يحقق ثروة أو مجداً أو شهرة أو فى سبيل الخطوة بتقدير عليه القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفنى الخالص بمدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التى يبدعها والتى تنطوى على قيمة فنية خالصة وتحظى بتقديرنا لجمالها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا من القيمة الفريدة للعمل الفني وحدوده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل الفنون إلى نوعين : الفن الموضوعي : كالعمارة والنحت والتصوير والفن الذاتي : كالموسيقى والشعر . ففي العمارة تجدد التمايز بين الفكرة وصورتها لغلظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً . فالهرم والمعبد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض . فالعمارة تترجم عن قوة الارابضه واللاتهائية الدائمة ، لكنها تعز عن تأدية حركة الحياة ونبضاتها . بينما نجد في النحت تقارباً بين الصورة والكرة إلى حد ما . على اعتبار أنه ضرب من ضرب التعبير يتمثل في نفخ روح في مادة غليظة ، كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عتفوانها الباطني . بينما يستخدم فن التصوير مواداً أكثر لطاقة ويقتصر على رسم سطح الجسم . ويوحى بالصدق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فأننا نبلغ الفن الذاتي من حيث أنها تترجم انفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، في ذلك ولكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال ، لأن الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطاوع للفكر ، فينبى ويبعث ويصور ويغنى ويروى . فهو مجمع للفنون ، وهو ممن ثم الفن الكامل . وكأن الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغنائى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أى النفس الانسانية. بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العلمين الباطن

والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفوس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدنا .

ولكل عمل فني جانبان : المضمون الروحي ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفي أعمال الفن الرمزي (١) يطغى التجسيم المادي ، أما الفن الرومانطيقى ، فإنه يغلب على أعماله الطابع الروحي ، ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحي والمادي في منجزاته .

ويلاحظ أنه في أعمال الفن الرمزي يقف الذهن الأنسانى عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحي خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادي ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد في شعر الأساطير أو في الشعر الوصفي حيث لا نعثر إلا على إشارات مبتسرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقاً عنه .

(١) يفسر هيجل تتابع العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمنى ، فيقسم الفن إلى ثلاثة أقسام (الفن الرمزي والفن الكلاسيكى والفن الرومانطيقى) ظهرت في ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم - العصر الاغريقى - العصر الحديث) :

١ - الفن الرمزي : ويتمثل في الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويتطلب استخدام أسلوب التأويل ، ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

٢ - الفن الكلاسيكى : ويتمثل في الفن اليونانى القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يهتم بإبراز الجمالية في الصورة الظاهرة أو في الجمال المحسوس .

٣ - الفن الرومانطيقى : ويتمثل في فن الكنيسة . حيث يرتفع الفن من العالم المنظور على العالم العقول ليبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك من الباطن . هـ الفن هنا مثله مثل الدين يؤدي كل منها إلى الفلسفة . وهى جميعاً تعبر عن روح لامتناه أى من المطلق ولكن بينما نجد الفن والدين وايماء العطفة والخيالة نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمز ان إليه . إذ الفلسفة تحول الصور الفنية والأخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

أما في الفن الكلاسيكي — الذي كان محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فإننا نجد توازنا منسجما بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال في فن التماثيل اليوناني وفي فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ورومانطيقية ثانوية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى فيبدو قصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته . مثل الفروسية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير ، وغير ذلك من موضوعات لا نجدها في الشعر الكلاسيكي ولا سيما عند هوميروس ، فالفن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهبوطها وسكينتها وخلودها ذات الطابع الكلاسيكي فحسب — بل في إلهاماتها وصراعتها الداخلي وآلامها وانتصاراتها الحاسمة وفي إبراز عنصر المأساة من مرض وموت وعذاب وصلب للمسيح ، وفي انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين . ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية .

ويطبق هيجل أسلوب الجدال على الفن باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين . وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الحميلة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال . وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية . ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هي في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى ، وقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه « في الاستطيقا » حيث يقول : « إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية » إذا أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى ، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى ،

وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لإحساسنا ، في أنها تبرز فكرة
كامنة ، هي موضوع هذا التأمل وهي أساس التقدير الجمالي .

وأخيراً فإن الفضل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما
يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي
أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف
الذي تنسب إليه الدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠ SHUPENHOUR

يعرض شوبنهور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالي في كتابه
المسمى « مذهب الفنون الجميلة » حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في
أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته
الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ،
والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ أنه يشاركه في عبقريته ومضمونها
القدرة على التأمل الميتافيزيقي . فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود
الميتافيزيقي من خلال صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود
الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية ، والغاية من الفن عند (شوبنهور) هي
الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن
طريقها ، من خلال ابداعه الفني .

ويضع شوبنهور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يرتب الفنون الجميلة
بأدنى من فن العمارة فالنحت فالرسم ثم الشعر المأساة وينتهي إلى إعتبار الموسيقى
أرفع الفنون جميعاً وأسماها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ،
بوصفها إرادة نقية تحقق تمثيلها ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم
يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهور بميتافيزيقاه المثالية .

النظرية الماركسية اللينينية في علم الجبال (١)

تتفرع هذه النظرية من الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ، ولهذا فان أصحاب المادية الجدلية - أى الماركسيين اللينين - يرون أن تاريخ الإستطيقا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذى يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والطبقات الرجعية فى كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعى فى سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٢٥٠٠ سنة تقريباً أى إلى عصر مجتمع الرقيق فى بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك فى اليونان القديمة ولا سيما فى آثار هرقليطس وديمقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ، وكذلك فى روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريطس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفى القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما ممن تمسكوا بنظرية الجبال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت - عند بترارك وليونارد دافنشى وبرونو وغيرهم فى عصر النهضة تيارات انسانية وواقعية معارضة لتزعّات القرون الوسطى الغامضة .

وفى عصر الإنارة تصدى أمثال آدموند بورك وهوجارت ولسنج وهردر

١ - كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

٢ - ترى المثالية أن الظواهر الجبلية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعى للظواهر الجبلية فى الطبيعة وفى حياة الانسان ، وقد اخفقت المادية الميتافيزيقية فى تأسيس علم الجبال . وذلك لنزعتها التأملية الواضحة . ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية فى مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته - تصدى هؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرسطراطية الرجعية ، وأكدوا أن الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الإستطبيقا والتي اصطنعها كل من كانت وشلنج وهيغل ، قد أدت بأصحابها إلى الوقوع فى تناقضات. لزممت بالضرورة عن موقفهم المثالى . غير أن نخبة من المفكرين الإشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكرى وتشيرنفسكى استطاعوا شجب هذه المتناقضات فى معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا إيذاناً بميلاد إستطبيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعى ، وركائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لنزعة الفن للفن ، ويلاحظ من ناحية أخرى أن هذه الإستطبيقا التقدمية قد أرسى الدعائم النظرية للمنهج الفنى للواقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذى يدرس تمثلى أو فهم الإنسان الجمالى للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الإجتماعى وقوانينه والطور الإجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثلى الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فان مجال الإستطبيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها التى أشرنا إليها ، وتتلخص فى تمثلى الإنسان الجمالى للعالم المحيط به .

وتنحصر دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

١ - دراسة العنصر الجمالى فى الحقيقة الموضوعية .

٢ - دراسة طبيعة الجمالى الذاتى (أى جمال الشعور) .

٣ - مبحث خاص بالفنون التي تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما في مظهرهما الملموس .

ويختلف الموقف الماركسي اللينيني عن الموقفين المثالي والمادي الميتافيزيقيين في أنه يؤكد بان الأساس الموضوعي لإدراكنا لظواهر الجمال في العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للإنسان . وفي خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التي تستهدف تغيير الطبيعة والمجتمع - تنمو وتتطور في انسجام شامل وفي حرية تامة .

وتتضمن الأحكام الجمالية عند الماركسيين عدة مقولات جمالية أهمها :

الجميل والقيح ، والنبل والوضيع ، والرائع والكويدى ، والبطولى والعادى المتواتر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجمالى للعالم في جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية ، أى في نشاط الإنسان الإنتاجى والاجتماعى والسياسى والثقافى . وفي نظره للطبيعة ، وفي جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى لتمثل الجمالى أى المشاعر الجمالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجمالى ، فان الاستطيقا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحوية إزاء ظواهر الإبداع الإنسانى ، وتقدر صراع الإنسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التي تحقق حرية البشر وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتفزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان ، مثل أساليب الإضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والإبداع الفنى ، جزءاً هاماً منها بل هى القسم الأكثر أهمية بها ، وهى مجال العمل الإبداعى الذى يصدر وفقاً لقوانين الجمال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . وإذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الإنسان للعالم ، وهى تدرس المبادئ العامة لموقف الإنسان الجمالى إزاء الحقيقة الواقعية ، وهى علم ايديولوجى مثلها فى ذلك مثل الفلسفة . فهى تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجمالى وبين الوجود الاجتماعى والحياة الإنسانية على وجه العموم . وتستخدم الإستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون . وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الإبداع الفنى . وصلة الفنون بالصور الأخرى للوجدان الاجتماعى ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجاهير الشعب وبحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن ، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

ودراسة هذه الموضوعات إنما تتم فى إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل .

ولهذا فان المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية اللينينة هى التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكى تسهم فى عداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أى حد ترتبط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادية التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

الانجازات الأخيرة في علم الجمال

لقد اتضح لنا من خلال العرض التاريخي السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال . كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص لدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العامة المعاصرة التي تتجه تدريجياً إلى تبني النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفي في تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما في مجال الدراسات الإنسانية ، وبصفة خاصة في ميدان الدراسات الجمالية . ولهذا فإن أى محاولة لإقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكونية لن تبلغ أهدافها المتوخاة . إذا أغفلت مباحث فلسفة الجمال . ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تمتد أصلاً إلى الذوق . وهو ذو طابع فردي بحت . بقطع النظر عن السياق البيولوجي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو التاريخي العام . فإن استنادنا إلى هذه الإطارات مجتمعة أو منفردة لن يتيح لنا أن نتمكن من رصد الأذواق والمواجد في اختلافاتها الفردية ذات الثراء العريض والتي تشكل في الحقيقة الأساس الراسخ لأي تقدير جمالي . وسيكون قصارى مما نصل إليه - إذا أغفلنا هذه الفروق - رمزا رقمياً يعطينا صورة مبتسرة للكم الإعجابي الذي يعتبر - في نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبي . وهو ليس - في حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية . غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا للكم الإعجابي في ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية كما سنرى فيما بعد.

وربما احتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالي إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيصبح علماً طبيعياً وصفيّاً تقريرياً ، يرفض مبدأ التقييم لأي ظاهرة جمالية ، وسيكون

معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، مهما اختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجناسهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .

ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضحالة هذا المأخذ بل واستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينعتها أحدهما بالجمال بينما يسمها الآخر بالقبح . ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للمتذوقين - انتقاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكلوولوجياً بحثاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التربة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية اصقل الذوق ، فيظهر نوع من التقارب الإعجابى حول سمات معينة ، فى كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفى زمان معين وفى ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأى الذى نسوقه ، والذى يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذى يقضى على التشتت غير الملتئم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا فى حالات ظهور موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذرياً ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذى نعرفه بين أصحاب الحديد والتقليديين المحافظين ، الذين يعمدون للقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهى الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين النظرتين الذاتية والموضوعية بصدد أحكامنا القيمية الجمالية ، إنما يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماماً بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماماً يتعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

واحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدعاء ليس له سند واقعي أو منطقي ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أى محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنواوجيا الفن في تصميم وإنجاز الآثار الفنية ، ثم إلترام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الإخلاقية - بالنسبة لعلم الوقائع الأخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضاً ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجي وعلم النفس السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفي - كنتيجة لإستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، واستخدامهم لأسلوب القياس الكمي - اتجه الباحثون في هذا المجال إلى استخدام الطريقتين التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي . ولا سيما في مدارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماعات الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المترن عن ظهور المنهج السوسيومتري عند مورينو وجرفتش وغيرهما . بل لقد اتضحت هذه الحقيقة قبل ذلك - عند اميل دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة استناد علم الاجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة منها بعلم الاجتماع المعرفي .

وهذه الشواهد جميعاً تؤيد ما ذهبنا إليه من استحالة قيام علم للجمال لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .

* * *

وقد اختلفت مواقف الجمالين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ، ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين : -

أولاً - اتجاه نظري ميتافيزيقي : ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه وجبريل سياب وإتين سوريو وتولستوى ورسكن وكروتشي . وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية مسبقة متعالية عن التجربة الحسية - في تفسيرهم للجمال الموضوعي ، هذا الجمال الذي ينبث - حسب رأيهم - في وحدات الجمال المحسوس . أي أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلو على الواقع الحسي ويجاوزه .

فكري كروتشي (١) - من اتباع هذه المدرسة - يعتبر علم الجمال لغة عامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية - وهي إحدى مراحل صعود الروح العالمية - نجده يصفها بأنها تمثل تجسداً للروح في الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حدسياً مباشراً للجزئي أو للمفرد الذي يتجسد في الصور الحسية - وبين الاستدلال المنطقي كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالي غريزي في الإنسان ، أي أنه سابق على التجربة ، ويصدر الفن من غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد في تجسيم شيء ما أو وصفه ، ولكن الأساس الموضوعي للفن الجمال الإلهي المشاهد في الطبيعة ، والذي يعد نقشاً يبدعه الله في مخلوقاته . فالفن الكامل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهي . ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامي أخلاقياً ، ولهذا فالفن عند رسكن دوره الفعال في التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنساني يستخدمه الأفراد في نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ،

Benedetto Croce 1866 - 1952.

(١)

John Ruskin 1919 - 1900

(٢)

Lev Nikolayevich Tolostoi 1828 - 1910

(٣)

ولهذا فان الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم في تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا ومفهوما لديهم . ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتقد الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من جديد لإظهار القيم التى تحتاج إليها فى حياتنا . لكى تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد . والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحوى .

وأخيراً نجد جورج سنتيانا (٢) يشير إلى أن « الحميل » هو فى حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانياً - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثله فختر (٣) الذى يعد رائداً لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الإستقراء فى الكشف عن الجمال الموضوعى بادئاً من الواقع المحسوس ، لكى يتوصل إلى تعيين القطاع الذهبى فى وحدات الجمال المحسوس . وفى سبيل ذلك قام فختر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانية ولكنه لم يحرز تقدماً ملحوظاً فى هذا الاتجاه .

وجاء أتباع من مدرسة فختر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا إقتداء باميل دوركيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضاً تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت ألن (٤) ، وعلم الجمال النفسى عند فوندت (٥) ، والنظرة الجمالية الإجتماعية ذات الطابع الجدى عند هربرت سبنسر (٦) .

Friedrich Nietzsche 1900 - 1944

(١)

George Santayana 1863 - 1952.

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 187.

(٣)

Grand Allen

(٩)

Wund t

(٥)

Herbert Spencer

(٦)

وقد حاول تين (١) . تأسيس علم جمال تاريخي ، بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن تمت عناصر ثلاث يتأثر بها الجمال وهي : البيئة والزمان والجنس .

وقد اهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التي أنجزها في القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالي عند مدرسة دوركيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع ، وقد أسهم شارل لالو (٢) الذي أشرنا إليه - بمجهود كبير في إرساء دعائم هذا العلم ، وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه الاجتماعية والدور الذي يلعبه في الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، واهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته ، وخصائص الإبداع الفني وأساليب التعبير الفني ، فتتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن التذوق الجمالي المثار الفنية لا يمكن - في نظرهم - أن يكون أساساً للحكم الجمالي إذا كان فردياً بحتاً لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .

* * *

ويلاحظ على وجه العموم . أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التي صدرت منذ أوائل الربع الثاني للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات

Hippolyte Taine (1828 - 1893).

(١)

(٢) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة التفسير الاجتماعي للجمال وكان قد تأثر بهيجل في بادئ الأمر . ويبدو أنه قد تخلى أخيراً عن هذين الاتجاهين . المثالي والاجتماعي ، وغلبت عليه نزعة صوفية في تفسيره للجمال .

نُخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالتان فلدمان . وهنرى فوسيلاون مؤلف كتاب « حياة الصور » ، وريموند بابيه صاحب كتاب « استطيعا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن اتين سوريو^(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فهو يرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة .

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقى

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع الميادين التطبيقية . وتتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالتفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد اتجهت إلى التجويد الفنى ، ويبذل منتجوها جهداً كبيراً لكى تبرز أعمالهم الفنية وقد علّتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية النفعية .

وعلى هذا فاننا نستطيع القول بأن الأداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صلتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا — لا نقيم حداً فاصلاً بين ما هو خالص وما هو فن نفعى ، ذلك أن ثمة تداخلاً بين هاتين الطائفتين من الفنون . ولهذا فنحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفنى فى فنون الطائفة الثانية العملية . ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بتأسيس علم جمال تطبيقى ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة فى مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول — فى أبحاث تالية — أن نحدد بالتفصيل منهج البحث فى هذا العلم ، ومبادئه ومقولاته ، ونكتفى بالتعريف به فى إيجاز على هذه الصفحات المحدودة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أساليب الأداء الفنى فى الفنون التطبيقية العملية ، والذى يتخذ طابعاً أو سمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الأحكام الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الإستقراء فى الكشف عن اتجاهات الذوق العام بالنسبة لإنتاج فن تطبيقي معين . وثمّت بحث طريف يجرى الآن فى قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإعجابى لأذواق المستهلكى الأقمشة ، ذلك بالتعرف على الألوان والخطوط والرسوم التى يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الانتاج لمعدلات الاستهلاك التى يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث فى هذا الموضوع أسلوب البحث الميدانى ، ولا سيما الإستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الإحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الأبحاث فى مجال الصناعات الأخرى مثل صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعطور وغيرها ، بحيث يمكن القول

قيام علم جمال للصناعة (١) على نسق على النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي
ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل فى مجال الفن المعماري — وسنورد فى هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع — ويمكن أيضاً تطبيقها فى فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك فى فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التى يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .

* * *

ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لإستقبال مؤلفات جديدة فى هذه الموضوعات فهى — على ضخامة إنتاجها المعاصر — لم تحظ إلا بالتراليسير من هذه الدراسات البكر . مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع فى مختلف الفنون . الأمر الذى يتطلب مزيداً من الجهد الخلاق لتحديد معالم الإطار المذهبي لفلسفة فى التذوق والإبداع الفنى . تتيح لنا إلقاء نظرة تكاملية عن الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثاني

علم الجبال الصناعى (١)

من الأمور الملاحظة فى القرن العشرين أن حياة الإنسان العادية تزخر بجملة من الأشياء ذات صلة وثيقة بالفن ، ونحن ولا شك نحس بالمنافسة الشديدة بين منتجى السلع فى محاولة اخراج منتجاتهم بصورة أكثر جمالا ، وكذلك ما نراه فى استخدام فن الديكور فى المحلات التجارية والمكاتب الخاصة والعامة - وفى المنازل وكذلك فى إنتاج قطع الأثاث المختلفة .

والأمر الذى لا شك فيه أن هذه المنتجات تتميز بخصائص جمالية تختلف عن تلك التى كانت تسيطر على الإنتاج الفنى قبل هذا القرن ولا سيما فى صناعة الحلى . وقد ترتب على هذا ظهور رأيين متعارضين بهذا الصدد رأى يذهب إلى أن منجزات الصناعة التى تحقق منفعة للإنسان وتؤدي وظيفتها بنجاح تعتبر من أعمال الفن الجميلة ، والرأى الآخر يذهب إلى أنه لا بد من أن ينطوى تصميمها على سمات جمالية ظاهرة إلى جوار منفعتها إذ أن الجمال لا ينبع من المنفعة وحدها ، وقد تغلب هذا الرأى الأخير فى مجال علم الجمال الصناعى فلا يكفى أن تتسم السلع بالجودة فقط بل لا بد من جمال التصميم .

ويندرج تحت الفن الصناعى الجميل (٢) الأجهزة المنزلية ووسائل الاتصالات واللعب والأدوات الصحية والمذياع والحلاطات وأفران البوتاجاز

(١) L'Estetique industrielle

(٢) أنظر الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها تأليف مايرز ترجمة د. سعد

المنصور ومسعد القاضى صفحة ٢١٥ طبعة فرنكلين ١٩٦٦ .

والسيارات والأواني وصوامع التخزين وأجهزة التجميل والأدوات المكتبية والآلات الكاتبة والحاسبة وغيرها .

وكذلك فإن الفن التجارى يستخدم وسائل الإعلام والدعاية لترويج السلع وتنطوى وسائل الاعلان على الملصقات الدعائية واللافتات و الإقمشة والمطبوعات والأفلام وكلها لابد من أن تكتسى بطابع جمالى مميز حتى تجذب إليها جمهرة المستهلكين .

ويلاحظ أيضاً أن الفن المعماري - وهو فن قائم بذاته - قد تأثر بتطور الصناعات الحديثة فنجد مثلاً المباني المخصصة للأعمال الصناعية كالمصانع والطواحين ومحطات السكك الحديدية والكبارى والمطارات وخزانات الوقود والمطارات نجد تطويراً هاماً فى أشكال البناء فى كل هذه المنجزات بحيث تبدو مثيرة للنوq الجمالى .

وبقدر التطور الذى طرأ فى مجال الفن الصناعى (١) - على هذا النحو - بقدر ما تدعو الضرورة إلى تدخل علم الجمال فى هذا المجال لمتابعة وتقييم الخصائص الجمالية التى تتميز بها المصنوعات الجمالية فى حياتنا العصرية .

وقد ظهرت بالفعل - أعداد ضخمة من المنتجات الصناعية تفوق بكثير أصناف ما كان موجوداً منها قبيل الثورة الصناعية فقد كان الضغط على زيادة المبيعات عاملاً اقتصادياً وحافزاً لتطوير الانتاج الصناعى ولذلك عمل المصممون على ابتكار نماذج جديدة ذات طابع جمالى ، إذ أنه لوحظ أن الجمهور يتأثر كثيراً بالحاذية العلبة الجميلة المغلفة والسيارة البديعة المنظر الانسيابية الشكل والراديو ذو التصميم الدقيق ، وقد ارتبطت بالفعل جمالية التصميم بزيادة معدل الانتاج ، وهنا تظهر ضرورة مباحث علم الجمال الصناعى .

وعالم الجمال الصناعى يتعرف على تاريخ وتطور الحرف اليدوية القديمة حتى عصرنا هذا ، باحثاً ومنقباً عن تلك القيم الجميلة أو النافعة فى أعمال ومنتجات الفن الصناعى لدى الفراعنة والإغريق أو الإسلاميين ، وغيرهم ، ذلك لأن الحضارة الفرعونية عنت بالعمارة والنحت كما عنت الحضارة اليونانية بصناعة الأواني الجميلة لحفظ الزيوت والحمور والعطور والمواد الأخرى ، وبالنسبة للفن الإسلامى فقد كانت العمارة والزخرفة من أبرز ملامح الحضارة الإسلامية تجلت فى المساجد والدواوين ، وبالجملة فإن كل هذه الحضارات قد تميز تصميمها بالغرض الوظيفى الذى صنعت من أجله .

غير أن هنالك اختلافاً أساسياً بين الصانع قبل عصر الآلة وبين المصمم الصناعى بعد اختراع الآلة . فقد كان الأول مشغولاً بخامة واحدة أو بعدد محدود من الخامات النادرة كالفضة والذهب مثلاً أما الثانى فإنه يشتغل فى نطاق غير محدود من الخامات .

وفى العصر الحديث نجد حركة تأثير مباشر بين المدارس والتيارات الفنية ، خاصة فى الفن التشكيلى وبين كافة المصممين الصناعيين فى العصر الحديث ومن أبرز هذه المؤثرات مدرسة الباهوس Bauhaus * والتى تولت بصماتها فى الفن الصناعى فى الغرب وخاصة فى أمريكا .

والمشاهدة الغربية أنه حدث ما يشبه الانقلاب فى الفن إذ حدث تحول من فن يتسلط عليه الشعور الدينى إلى فن يزداد قرباً وتعبيراً عن الاحتياجات البشرية الدينوية ، فتحول الفن من إطار المعبد أو الكنيسة إلى فن الحجرة Chambre ، وفى عصر النهضة نجد تحول الفنانين تدريجياً إلى الفن

(١) مدرسة فنية أنشئت فى الفترة ما بين عام ١٩١٩ - ١٩٣٣ بألمانيا ثم نقلت نشاطها إلى أمريكا لهجرة روادها وسنتكلم بالتفصيل عنها فيما بعد .

الجميل ، بينما اشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية في التصميم المعماري للمباني والصناعات اليدوية وغيرها وهكذا أصبح التمييز بين ما نسميه بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحاً .

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أصبح من الممكن تصنيع المنتجات آلياً ، كتصنيع كرسي مثلاً إذ قل من ناحية الجودة وإزداد انتاجه آلياً . مع ظهور قلة الجودة في هذه المنتجات عن المنتجات اليدوية وكذلك اختفى العنصر الجمالي في إخراج السلعة الصناعية بعد أن كان عنصراً هاماً في الصناعات اليدوية .

ومع تعاظم الانتاج ووفرته نتيجة استخدامه الآلة والمستوى الزخرفي فيه تنبه رجال الصناعة خاصة في إنجلترا إلى هذا النقص فقاموا بمحاولات لإعادة الخصائص الجمالية والفنية في المصنوعات بهدف زيادة الإقبال على شراء المنتجات السلعية والارتفاع بنسبة المبيعات وذلك عن طريق اخراج المنتجات بصورة جذابة وجميلة .

ولقد كان إنشاء المتحف الأهلي بلندن National Gallery عام ١٨٣٢ لهذا الغرض حتى يشد انتباه المشتغلين بالصناعة إلى روائع الفن العالمي من تصوير ونحت وحفر وزخرفة الخ . . . ولقد أثمرت هذه الطريقة فيما ظهر من حرص رجالات الصناعة على الاهتمام بالعامل الجمالي وإضافته إلى المنتجات المصنوعة آلياً ، بل لقد تنافس كثير منهم في هذا المضمار .

وحفل منتصف القرن التاسع عشر بإنشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة والمصممين الصناعيين ولتقدمهم بأفكار ناضجة أخذت من التراث الفني للاستعانة بها في منتجاتهم .

وعلى سبيل المثال نجد أن نمو المذهب الرومانسي قد ترك أثره في تصميم

العمارة والآلات في القرن التاسع عشر ، إذ يعتبر جسر لندن من الأمثلة على هذا حيث نجد امتزاج أشغال الحديد مع العمارة الاسكتلندية في القواعد المحمل عليها الكوبرى وكان « جون راسكين » الفيلسوف الجمالى - فى ذلك الوقت - من أبرز المدافعين الذين دعوا إلى الاقتباس من الطراز القوطى المعمارى فى العصر الحديث . وكان لدعوته هذه أثرها ، فقد تم إنشاء نفق السكك الحديدية على الطراز القوطى ومنها محطة سكة حديد تيودور التى استخدمت فيها زخارف مستوحاة من القرون الوسطى .

كما نالت بعض المذاهب الفنية الأخرى استجابة قوية فى مجالات الثورة الصناعية حيث أمكن تطبيق الفن على المنتجات الصناعية ، فى الفترة ما بين عام ١٨٩٠ و عام ١٩١٠ أظهرت حركة التجديد فى الفن نوعاً من الزخرفة تمثل فن الإعلانات أو الماصقات الدعائية ، وفى تصميم الكتب والعمارة والأثاث وفى تخطيط الميادين العامة والحدائق ، وبقدر أهمية هذا التجديد من وجهة النظر الزخرفية بقدر ما كان تأثيره فى مجالات الصناعة والمعمار ، ويمكن القول بأنه حقق الدور الكبير فى عصر الآلة وعليه قامت مشكلة التصميم الصناعى - على حد قول أشهر المصممين « سوليفان » و « فان دى ميليه » - إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وما طرأ على المجتمعات من تغيير كبير فى مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بدأ المصممون فى التفكير فى أسس جديدة للطراز المناسب للفن والصناعة .

وما أن أصبح عصر الآلة أمراً واقعياً ، بدأ الناس لا يهتمون فقط بكيفية استخدام الأشياء أو المنتجات الصناعية بل يهتمون أيضاً بالحصول على الشيء الجميل .

وقد كان تأثير الاتجاهات والمدارس الفنية فى الصناعة فى العصر الحديث

واضحاً . ومن أبرز المدارس الفنية التي سبق الإشارة إليه مدرسة الباهوس Bauhaus وكانت الفكرة هي انشاء أتيليهات (مراسم) لعمل التجارب على الخامات الحديدية والوسائل العملية لعصر الآلة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج الصناعي وتقديم كافة التجارب والخبرات للفنان المصمم مما يجعله قادراً على تفهم مشكلات الصناعة وذلك بالتعرف على خصائص وخصوبة المادة أو الخامة المستخدمة في الانتاج بطريقة علمية دقيقة وهي تحرر الفنان المبدع أو المصمم المبتكر من معلوماته السابقة ، لأعادة تهيئته لعالم الانتاج الواقعي . وقد أسهمت مدرسة الباهوس أيضاً رجال الصناعة لتنمية ذوقهم الجمالي للتخفيف من سطوة المادية والنفعية .

ومجمل القول إن هذه المدرسة الفنية جعلت مهمتها الحيوية هي تلقين طبيعة التصميم الجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم في الحياة اليومية . واستهدفت أيضاً من أى تصميم أن يتطور من أجل خدمة الناس لحياة أفضل . وقد كان تأثير تعاليم الباهوس في هجرتها إلى أمريكا مؤثراً وفعالاً ، فقد كان لهجرة جروبيوس واستقراره في هارفارد أثره في تغيير الطرز المعمارية.

(١) مدرسة فنية أنشئت بمدينة فايمار بألمانيا سنة ١٩١٩ وأساس التسمية Bauhaus تعني بناء البيت وقد قامت لتناهض الأكاديمية التي سادت في مدارس الفن بألمانيا ومن أبرز روادها المهندس المعماري الفنان والتر جروبيوس Walter Gropius من الفنانين الآخرين ليونيل فيننجر L. Fininger و بول كلي Paul Klee و اشكار شليمير O. Schelemer وفاسيلي كاندينسكي W. Kandinsky وسوهلي ناجي M. Nagy ثم انتقلت في عام ١٩٢٩ تحت الضغط النازي إلى مدينة (ديساو) وأغلقت أبوابها في عام ١٩٣٣ ثم رحل روادها مهاجرين لأمريكا واستقروا فيها منذ عام ١٩٣٧ وأقاموا معارضهم بها وكان آخرها في عام ١٩٥٠ بميونخ وكان لها تأثير في الفن الأمريكي المعاصر المعاصر وفي العبارة الأمريكية (ناطحات السحاب) .

لمباني التعليم بما يتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية ، كما كان لغيره من رواد هذه المدرسة أن مكنت للتصميم الصناعي بأمريكا من التطور السريع بقلرة فائقة في مشروعات الانشاءات والعمارة والطرق والمواصلات.

ويمكن أن نقول بأن الاتجاه الحديث للفن الصناعي كان وليدا لعلم الجمال وتطبيقاته في مجالات الحياة والمعيشة والمنتجات الصناعية لذلك ، وكان المصممون الصناعيون يؤمنون بقيمة جمالية متطورة تراكب حركة التطور والتصنيع ، ويكفي أن ننتق أنموذجا من الأدوات الصناعية ، كآلة التليفون مثلا أو الموقد (القرن البوتاجاز) حتى نجد تطورا كبيرا في الشكل وفي كيفية الاستخدام بما يحقق القاعدة الجمالية التي يستهدفها المصمم الصناعي ، بمعنى أن الوظيفة الجمالية لشكل المنتج وملامسه ولونه وحركته وحجمه وجاذبيته أمور هامة من الناحية الجمالية .

ومما لا شك فيه أن الهدف الذي يحرك المصمم الصناعي التطور المنتجات يتجاوز نطاق المنافسة التجارية ، إلى تحقيق بعض السمات الجمالية لكي يأتي التصميم الناجح في شكل جذاب ، والحقيقة أن الأشياء النفعية المعروضة في بعض المتاحف أو قاعات العرض لم تقلل كذلك من الهدف التجاري الأساسي لرجال الصناعة إلى جانب قيمتها الجميلة ،

القيمة الجمالية في الصناعة :

قد تكون بعض منتجات الفن الصناعي بالمستوى الجمالي المطلوب ، وذلك نتيجة لمستوى محدود من تنفيذ التصميم دون أن يحقق التصميم الأمل ،

وقد يأتي العكس تماما فنجد مستوى التنفيذ تتوفر فيه الجودة الصناعية دون توفر الطابع الجمالي أو الزخرفة أو الحاذية وقد حدد دنيس هوسمان D. Husman (١) علم الجمال الصناعي بقسوله إنه يعنى بكل ما هو جيد وجميل في الانتاج الصناعي . وما يضيفه من قيمة جمالية تفرض نفسها على المنتجات الصناعية وفق مجموعة القواعد الآتية :

(١) القاعدة الاقتصادية : Loi économi

بالنسبة لما يتعلق بتوفر الخامة المستخدمة في الصناعة و ثرائها وخصوبتها وإمكان تصنيعها وأخراجها بصورة جذابة .

(٢) القاعدة الوظيفية : Loi e l'aptigux à l'emploi

بالنسبة للقيمة العمالية للمنتجات وتوفر الانسجام والوحدة بما تحقق الغرض والفائدة من استخدامها العملي .

(٣) قاعدة الانسجام بين المظهر والاستخدام

Loi d'harmonies entre l'apparencet l'emploi

مما يتوفر فيه الخصائص الجميلة للشكل والحجم واللون وبين الأشباع العملي والاستخدام في الحياة .

(٤) قاعدة الوحدة والموضوع Loi d'unité t de composition

بالنسبة لتوليفة العناصر المتباينة في تركيب صناعي في إطار جذاب .

(٥) قاعدة الأسلوب Loi du style

بالنسبة لأسلوب الانتاج الصناعي والحرق باستغلال كافة المهارات والقدرات التكنيكية .

(٦) قاعدة التطور والنسبية Loi d'évolution et de relativité

بما يكفل أماكن تطوير المنتجات الصناعية وملائمتها لعوامل ومتغيرات متباينة .

(٧) قاعدة الذوق Loi du gout

من حيث اختيار الأبعاد والشكل والحجم والتفاصيل والألوان .

(٨) قاعدة الإشباع Loi de satisfaction

بما يحقق التعبير عن استخدام المنتجات في وظائفها المحددة وقيامها بوظيفتها على أكمل وجه .

(٩) قاعدة الحركة Loi du mouvement

من حيث مجال الحركة والحيز المحيط والظروف الحسوية أو المائتة أو الارتفاع أو العمق .

(١٠) القاعدة التجارية Loi commercial

بما يكفل للسلعة خصائص الحاذية وتسويقها والإقبال عليها .

(١١) القاعدة الغائية أو الوسيلة Loi de hierarchie ou dean filité

من حيث الخصائص الجمالية لاتبعدها عن الغاية من السلعة المنتجة .

(١٢) القاعدة المرونة Loi de Probite

من حيث متطلبات المنتجات من المرونة والاختيار بين المواد المستوعمة منها لامكان تشغيلها .

(١٣) القاعدة التضمنية Loi des arts impliqués

بما يحقق التكامل بين البيئة الصناعية الجميلة وبين العمل واستخدامها .

والانتاج بصفة عامة عن طريق التصميم الصناعي نتيجة لتخطيطات يتحرك

(٥)

بفعل خيالنا الفنى وقلرتنا على الابتكار وقد يكون محصلة هذا الخيال تجريدا
لشكل منتجات معينة وتطوير صناعتها .

وقد يتقبل معظمنا الواقع بما فيه من أنواع فنية صناعية كالعمارة والتصوير
وصناعة النسيج والأواني وغيرها باعتبارها انعكاسات لقوة العصر وحضارته
وتقدمه الصناعى) ، كتكوين موندريان فى العمارة الشاهقة - ناطحات
السحاب - بأمريكا) وقد نتقبل أشياء صناعية أو منتجات مصنوعة -
لأنها مفيدة بل ولأنها جميلة أيضاً .

ولقد كان فى مقدور رواد عصر النهضة أمثال ليونارد دافنشى أن يقوموا
بتصميم كثير من الأثاث والملابس والمباني والميادين العامة لما لهم من طاقات
هائلة ودراية كبيرة بالفنون المختلفة وبتطبيقاتها العملية .

ومن المؤكد أن تأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون الصناعية والتطبيقية
واضح للغاية . ، فنجد أكثر من فنان يتحول تدريجياً إلى فن الإعلان
وتصميم علب التعبئة ، وكذا الأثاث وما شابه ذلك ، بل قد يتجاوز ذلك
إلى قيامهم بدور المصممين الصناعيين ومن خلال النماذج الواردة والتخطيطات
الأولية (الكروكيات) نبين الغرض الوظيفى وأهميته بالنسبة للتصميم
الحديث وهو الحاجة إلى انتاج أشكال معدة - فى حد ذاتها - عن وظيفة
العمل المصنوع ، فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة
نقل - فالجمال ينبغى أن ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا
من أن يظهر كأنه إضافة سلعية لتزويد من قوتها الشرائية - فقطار الديزل
فى وقتنا هذا يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة حيث كان مظهرها
غير سليم لسرعته نسبياً ولم تكن سوى مجرد ماكينة مثبت بها عجلات ، أما
الديزل الحديث فيعطى إحساساً بالسرعة بشكله الانسيابى الطويل ، وليس

هذا الشكل مجرد العمل على تقليل الرياح فحسب دلالة على الغرض الوظيفي (إلا أنها تجعل الشكل يتبع الغرض الذي صمم من أجله .

وينطبق نفس الشيء على الطائرة والسفينة والسيارة ، فقد اتفق على أن السيارات التي انتجت على التوالى منذ عام ١٩٠٠ شكلها أفضل بكثير مما كانت عليه حيث كانت مجرد عربة متحركة تشبه تلك العربة التي يجرها الخيول ، ولكن إذا كان لتطور شكل السيارة تأثير في قوتها فهذا شيء يختلف منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية ، وأن عدم تنسيق موقف السيارات ، لدليل على أن تصميم السيارات له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن الحكم على السيارات الانسيابية بالنسبة لسرعتها إلا أن مقدار انسيابها ليس له صلة مباشرة بدرجة السرعة المطلوبة — ما عدا سيارات السباق .

وقد تكون الحاجة إلى مثل هذه العلاقة بين الشكل والغرض الوظيفي مدعاة للدهشة أحيانا مثل نجد في الدراجة الخاصة بالأطفال أو مفراة (مفرمة اللحم) أو المكوى الكهربائية ، حيث أنها صنعت بشكل انسيابي ذلك لأن الغرض الاستعمالي للشراء ليس له صلة بالشكل الحديد ذى الأسلوب الرقيق وثمة تساؤل وهو أن مكان الفنان الصناعي في مجتمعنا يقع إلى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة — وفي مجالات مختلفة — ومهما يكن موضع المصمم الصناعي فانه بلا شك قد حقق للإنسانية الكثير من التقدم الصناعي بشكل ملموس من أجل حياة أفضل .

ولعل دور الفنون الصناعية والتطبيقية في عصرنا هذا يعكس الطابع المعاصر للفنون الجميلة بوجه عام ، إذ يبين التاريخ أن هذا يقصر العلاقة بينهما فنجد على سبيل المثال لا الحصر أن فن الأثاث الايطالى أو الأواني الفخارية لا ينفصلان عن الفنون الجميلة في العصر اليونانى أو العصر الايطالى .

ولقد استخدم الفن الصناعى المعاصر المصممين النابغين وسمحت الشركات بما لديها من إمكانيات حالية أن تستهدف إيجاد تصميمات كثير من الأدوات التى ترضى أذواق شعبية على مستوى بلدان العالم فى مجالات صناعة السيارة أو النسيج أو طباعة الأقمشة ... الخ .

وما نشاهده من سيارات متشابهة وأثاثات متشابهة وطرز الملابس المتشابهة هى نتيجة إنتاج بالجملة وتسويقها عن طريق الاعلانات المطبوعة بالجملة والتى تنتشر بين الملايين .

ومن سمات العصر الحديث تحول عدد كبير ممن يزاولون الفن الجميل إلى الفن الصناعى والتطبيقات نتيجة للصعوبات التى يواجهونها لتسويق مصنفاتهم الفنية فيسعون إلى الربح وربط انتاجهم الفنى بحاجات اجتماعية وصناعية ملموسة تعود على الفنان وعلى الممول بالفائدة . ، وبين العوامل المختلفة والمتغيرات التى دفعت بالفنانين بعد النمو الاقتصادى الرأسمالى والتوسع الصناعى وتطور أساليب الانتاج فى العالم وبين القسم والمعايير الجمالية والترعات الفنية نجد أن انفصال الفنان الحديث عن المجتمع ووقوعه تحت وطأة رجال الصناعة دفعت به إلى انتهاج أساليب تجريدية ورمزية غريبة ، كما دفعت فى بعض الأحيان إلى الانتماء لجماعات من الفنانين أو جمعيات لها اهتمامات اجتماعية خاصة . وبهذا نجد أن مسار الحركة الفنية العامة تحول تدريجياً من الاكاديميات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى جماعات الفنانين الخاصة والمدارس الفنية الحديثة كالتكعبية والوحشية والباروك والبلورايدر ، والسريالية وغيرها .

وإذا ما حاولنا أن نتطلع إلى مستقبل علم الجمال الصناعى ، فإنه يتعين علينا أن ننظر بعين الاعتبار إلى ذلك التطور الهائل فى مجال التكنولوجيا

الذى ترك أثره الواضح فى حياتنا ووسائل معيشتنا ، فقد ترك بصمائه الواضحة فى منتجاتنا الصناعية وفى مدننا ومنشأتنا الصناعية وبيوتنا وكافة الأشياء النافعة التى نستخدمها فى حياتنا اليومية .

ومما لا شك فيه أن القوى المحركة أو الطاقة الفعالة لحضارتنا تكمن فى شكل الوقود الذى استخدمته البشرية منذ أقدم عصورها بادئة بالكربون فالبخار فالبترول فالكهرباء فى القوى المائية الهيدروليكية فالطاقة الشمسية فالطاقة الذرية التى يحاول العلم أن يستخدمها فى الأغراض الصناعية والسلم .

وبهذا القدر السريع المتطور لمجالات استخدام الطاقة فى الصناعة ، فإن عالم الجمال عليه أن يلاحق هذه التغيرات المستقبلية ، على امتداد الأزمنة الماضية وعبر الحاضر وامتداد نحو المستقبل ، فثمة أشياء نافعة وأدوات مختلفة وتصميمات زخرفية ومعمارية وطباعة فى حاجة إلى خيال إبداعى وتصميمات متطورة وتخطيط على المدى البعيد يتعين على الفنان المصمم أن يعيه ويدركه تماماً من خلال الاستطيقا الصناعية أو علم الجمال الصناعى بما ينطوى عليه من قيم جمالية ونفعية توجه الانتاج الصناعى إلى الوجهة السليمة .

وبهذا فإن علم الجمال الصناعى - ولا يزال يانعا - يصبح بمقتوره أن يعبر عن تلك الرغبة المستمرة لتأكيد الجمال فى مجالات الحياة قديمها وحاضرهما ومستقبلها .

الفصل الثالث

معنى التقدير الجمالى

تكلمنا فى المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه فى العصر الحديث . ونريد الآن أن نبحث فى حقيقة الظاهرة الجمالية . وما يرتبط بها من أحكام . ونحن نعرف أن الحكم الجمالى هو حكم قىمى مناطه عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يتعين علينا أن نفسر أولا من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فانه يتعين أن ندرس القيمة الجمالية فى علاقتها مع قيمتى الحق والخير .

لنبداً أولاً بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال فى موضع آخر .

معنى التقدير الجمال :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب عليه أطواراً أخرى . وكان يتجه أيضاً بغرائزه وبعقله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرّب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته ولبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعة تلقى إليه طواعية بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأى مجهود بشرى لتكييف هذا الإنتاج وتحديد كفاء أو كما أو زمننا أو كما نعهد فى أساليب الإنتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعي يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل ، منذ كانت غايته الأولى الإنتفاع العملي من هذه الظواهرات فحسب . وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد إشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جدا لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع في تصورهِ عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصورهِ الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان - على أية حال - صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها ، وقد وضعت هذه الصورة للتعديل والتغير تدريجياً حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساساً للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم أو ما يشبه العلم . وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فإن اتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والإجتماع والإقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير الفنى فإن ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الإستمتاع الفنى عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى ، فلقد تشعر بحال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أى غاية نفعية مادية . وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا « الشعور الحالى » الذى لا يرتبط بأية غاية نفعية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ،

والتعبير عنه ، فهذه ثلاث مراحل نفسية متميزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتناثر الرذاذ في جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناسقة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من غابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وانتثرت فوق أديمها قطعان الماشية وتخاللها زهور جميلة الألوان ، حينما يبع بصرك على هذا المنظر فانك تشعر حقاً بأنه منظر جميل (١) وللشعور بالجمال في هذه اللحظة أسباب عدة لتكون موضوع دراستنا في فصول مقبلة . والذي يهمنا في هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأول بالجمال والحكم بأن ثمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الإستمتاع بالظاهرة الجمالية .

الإستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمانية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزاً سيكولوجياً بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فأننا حينما نتكلم عن تتالي الشعور والإستمتاع تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزاً سيكولوجياً بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فأننا حينما نتكلم عن تتالي الشعور والإستمتاع زمانياً فأننا نترجم التتالي المنطقي بأسلوب زماني ، وقد تتجاوز فيه حقيقة المشكلة . ذلك لأنه من الناحية السيكلوجية ترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الإستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعاً

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجمال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجمال في الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالا ثانويا (راجع ول ديورانت: مباحث الفلسفة ج ١ ص ٢٩٢ .

من الوميض الحاطف الذى يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ، ولا تكاد تستبين سيكولوجياً أى تمييز أو فاصل جمالى بين الشعور بالجمال والاستمتاع به فى مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به فى نفس الوقت ، ولكن لحظات الإستمتاع قد تطول أو تستمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فان لحظات الإستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرى للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية . على أنه يحدث فى بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثراً فنياً المرة بعد الأخرى فانك تحس فى زيارة جديدة له أن معالم جديدة تفتح أمامك فتشير فى نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد ترابط مع نفسك وتداخل فى أعماقها وأثر فيها . فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالإستغراق أو الإندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الأثر الفنى ومعايشته فى صميم حياته النابضة ، وربما انتهى الأمر إلى نوع من التقمص والوجدانى وهى حالة تتجسد فيها الصورة فى ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هى الغاية القصوى للتربية الفنية . وبعد الشعور بالأثر الفنى والإستمتاع به ، نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء ، ويقال بالفعل : إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء ، وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو بالموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضاً بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا انتقلنا إلى الفنان ، فان الذى ينتج أثراً فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بنظره على ما أنتجه من أثر فى محاولا

أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد انتهائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للهيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر ، نجده يشعر بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يكون انعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيراً حياً عن زمانه النفسى .

ونترك الفنان لتتجه إلى الشخص المستمتع بالأثر الفنى . فإذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تباع مبالغ الجمال ، فإن المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه إلى الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الأثر الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو الغبطة التى تعقى التقدير الجمالى أو حال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية على تقدير الجمالى - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن يتفقد إلى باطن الأثر الفنى وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر أو ذاك جميل ، يصحبه عادة شعور باللذة وهذا الشعور أو هذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا فى سبر أغوار الأثر الفنى والكشف من مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بتكرار المشاهدة لآثار الفنانين وإنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى استطاعة هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويلدرك ما هيته بعد استحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية ؟

الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبرى في مجال التربية الجمالية ، ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدي بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا في مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا في مجال الوجدان والشعور . لا في مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب - وإن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فإننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لاختلاف مواقفنا الحسية وتشتتها وتباين احساساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعها ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف ... الخ » .

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلمس - بواسطته - مسحة الجمال العالقة بالآثر الفني مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أن أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال في حقيقة أمره يتعلق بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقي أو الرياضي . فاذا أنت تناولت معادلة رياضية وعالجتها ووصلت بعدها إلى الحل المجهول ، فهل

ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يختلف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضفت أنت رمزا يشير إلى حالتك السيكولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز (ص) المعبر عن حالته السيكولوجية عن الرمز (ص⁻) المعبر عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين .

وهذا يعنى أن المعامل السيكولوجى (ص) فى الحالة الأولى . (ص) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أن يكون أبداً للمعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، أما فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلنأخذ هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال و ثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليلياً أو تركيبياً .

و كما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند اتباع المدرسة العقلية ، فبينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقييده لها .

ويبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين

أذواق الناس وإلى تنوع اهتمامهم . لنحاول إذن أن تفسر بعض الشيء (١) موقف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذى يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاولة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حصيلة للمجتمع وليس للأفراد ؛ وقد انساقت المدرسة الاجتماعية فى هذا التيار المعارض للترعة الفردية مع التيار الوضعى الذى ابتدعه « أوجست كونت » فى غضون القرن التاسع عشر ، وقد حسب هؤلاء المعارضون للترعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمى التجريبي ، ولكن الحقيقة - كما سنرى - أن موقفهم هذا ينطوى على تنكر ومخافة للروح العلمية الحقة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً بعيداً فى تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية . فأجهدوا أنفسهم فى تقنين المقاييس المادية للظواهر الجمالية لكى يتيسر إخضاع هذه الظواهر لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو التمثال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين أو أنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفرعات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدات الرسم . وأيضاً مثل الزاوية التى يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها الخ .

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون فى المقام الأول تآلف الألوان وانسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد فى الطبيعة مباشرة . ومما تجدر الإشارة إليه أن فريقاً من هؤلاء أو ممن تأثر بهم ممن يرون إمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن . أى على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجسام الإنسانية والحيوانية فتراهم يخضعون الجسم الحى لمقاييس مصرية للطول

(١) سنتعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

والعرض والخصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى ، أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الانسانى فقط . ثم يستخرجون لتوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكي تصبح مقاييس نهائية للجمال الحى .

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعاً غفلوا عن أن الإنسان كائن حى مركب من نفس وجسم . وأن هذه المقاييس التى يجهدون أنفسهم فى وضعها وتطبيقها — مهما بلغت درجة عالية من الدقة — فإنها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا . وهى بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون الذى يحس به الفنان ويستمد منه وحيه فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك يحس به المتذوق لهذا الأثر فيتجاوب معه نفسياً سواء كان هذا التجاوب راجعاً إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ماثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به . فتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم الجمالى . ولو أنه لا يعتبر عملاً جمالياً . نقياً رغم أن قسطاً كبيراً من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق .ثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنصرب لذلك مثلاً خالداً . فانه يقال إن المشاهد للجو كندا وهو فى حال المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائلة ، إذا رجع يوماً آخر لمشاهدتها وكان على عكس حاله الأول ، حزيناً متألماً فانه يرى نفس الصورة وهى فى حالة الابتئاس والحزن ، والواقع أن التقدير الجمالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديراً من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجمالى الذى يقترب من الحدس الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانثيال ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها — كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى

يكاد يخلو من تداعى الذكريات . فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن نستهوينا - عند البداية - ذكرياتنا الخاصة . وسرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ، لما يثيره من أوائج النفس وشجونها ، ولما ينطوى عليه من جمال موسيقية تنسجم مع أوتنا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجمالى للحن . هو الذى بنصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى ويتماس مع موضوعه ، سواء كان قصيدا سيمفونياً أو موسيقى وصفية أو رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) . . . وإذن فالعامل النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ، هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللشاهد المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والإجتماعية وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت جميعاً العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد . وإذا كان بعض من تصدوا للدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية - وهذا ما يسمى بالموقف الأكاديمى فى الفن - فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى الأفق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون به إلى أن يجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً فى الفن . ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمى الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا فى إدراك الذبذبات الحية للعمل الفنى فى وحدته واتساقه وحيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فنى يحتفظ بلون

خاص وصيغة مميزة ، وطابع فريد ، إذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيّاً .
وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى لدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل
النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي
تسمح بأن تنعته بالجمال ، فإن الشيء يخلو من الجمال إذا خلا من الصدق ،
وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث
عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ،
ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الحميلة هو في تعبيرها القوى المخلص عن المشاعر
الحميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفاسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة
منظورة إليها من ناحية الوجدان والشعور .

الخير والجمال (٣) :

وليس الجمال خيراً أو منفعة . ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال
بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف
عليه الناس — كما نجد ذلك عند اتباع مدرسة للفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن
وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب
تعريف الجمال ، ومع هذا فانه يلوح أن بين الأشياء الحميلة طابعاً مشتركاً
وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب
سنتناولها بالدراسة في الفصول القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالاً إلى
بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد
يكون الاختلاف راجعاً إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل «تقديم من الكتاب» .

ماضى كل منا فى الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرى اثنا فى عملية التقدير الجمالى . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائماً بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشئ الجميل يجب أن يكون نافعاً أو مفيداً . والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقاً ، إنما يتصادف أن يكون الشئ الجميل نافعاً . ولكن تحقيقه لمنفعة ما ، لا مدخل له فى نعتة بالجمال .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجمال فى الشئ وصفة الإمتناع أو الملاءمة فيه . كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجمال والجاهلية الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلئ أنوثة وجاذبية وجنسية ، فيقع التقدير الجمالى تحت وطأة الشعور الجنسي . ولو أن فرويد — كما سنرى — يقول بهذا التفسير .

وأخيراً فأننا قد نحكم على الشئ بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل . إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء . والأمر الذى لا مرأى فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخاطب بصفة الجمال فى الشئ والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نجز عن فصل هذه الصفات فتدخل فى تقديرنا الجمال الشئ . ويكون ذلك داعياً إلى التشتت الكبير فى اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التى تتداخل مع صفة الجمال فى الشئ الجميل كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالى فى الشئ الجميل .

على أن تذوق الجمال فى حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبت فينا هذا التوجد ، فالتقييم الجمالى إذن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التى نستحوذ على مشاعرنا

بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال . فالجهد الجمالى ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة فى أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أى عن دلالة الصورة على الإحساس ، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا . يشارك المتذوق فى تكوينه من ناحية الانفعال العاطفى المصاحب للإحساس بالجمال . وأيضاً من ناحية التحامه وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء وألوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من ايدلوجيته أى من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية ، وكذلك ما يمنحه للأثر الفنى من تقنية بارعة أو سمة أو تقليد خاص بمدرسة فنية معينة .

(١) فلسفة الجمال — تأليف جازيت — الفصل السادس (الجمال والتعبير) .

الفصل الرابع

حقيقة التجربة الجمالية

لقد اتضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يتعين علينا أن نتناول بالتحليل مضمون الذوق العام أو الشعور العام ، فتساءل أولاً عما يعنيه الرجل العادى حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالى لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع ، وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خير ، وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها بمفهوم الجمال عند الرجل العادى ، بحيث يتعذر أن تجد معنى الجمال لديه مبرراً منها . بل أن الكثير من هذه المعاني يتداخل بالفعل فى الأحكام الجمالية للمشققين أولئوى الأذواق المرفهة ، فقد يكون الشيء لديهم جده لا ونافعاً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للأعصاب فى نفس الوقت .

وقد ينطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى

نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أن
في نفس الوقت لون مريح للأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة
وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى الجهد ، وقد تحمى
ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تتجه في الغالب
إلى نصره الخير على الشر ، إذ البطولة مقروضة في الغالب بالشرف والنبيل

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد تكون له صفات
أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن تميز بالتجربة
الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما ينضاف إليه من صفات أخرى غير
جمالية إلا أننا نجد - كما ذكرنا - أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه
المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق
منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب
التذوق الجمالي - أي المثقف ثقيفاً جمالياً - القبح كل القبح في شيء نافع ،
وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلو على كل الخصائص
في أي شيء أو أثر في يكون موضوعاً جمالياً . هذه الخاصية هي كونه
جميلاً ، ولكننا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى
غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه
على الزهور مثلاً ، إنما يعد - من حيث سلامة التذوق - في درجة أسمى
من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة
لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة
المصاحبة له ، وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أي بقصد تغليب المنفعة
أو غيرها من الصفات على الإحساس بالجمال تغليباً يبدو فيه تدخل الإرادة
المتعمد المحفوظ ، بل إنه قد يكون مجرد إغفال - غير إرادي - لنواحي

الجمال في الأشياء ، نظراً لخمود الإحساس بالجمال الذي لدى هذا الصنف من الناس .

فمعى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعانى الأخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا نشير بهذا إلى استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية . وإذن فصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا . فقد يتبدى الجمال مثلاً فى أثر فى محرم دينياً أو مستهجن من الناحية الأخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرزاً فيه ملامح الأنوثة الصارخة — كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى — رودان . وقد يحكم الأخلاقيون والإجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى مثير لأحط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الأمر الذى يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الأخلاقى . ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ، ومع ذلك فأننا يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من انجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الغريزة والمخالفة المتعمدة للسنن الأخلاقية والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه الآلهاهات ، لهذا فأننا نشهد صراعاً دائماً بين الفن والدين والأخلاق . وقد آثر معظم الفنانين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة . أن يعيشوا فى كشف الكنيسة مسترضين لها . فقد جاءت أعمالهم القيمة صوراً وتماثيل تبين أمجاد المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمالنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التى تتداخل مع معنى الجمال فى الموضوع الجمالى ، نعود فنتناول بالتفصيل ، فنبحث فى صلة الجمال بالشعور بالارتياح ، ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الأولى نجد أن الشيء قد يكون جميلاً في نظر البعض ولكنه يبدو غير مريح للأعصاب ، أى لا يبعث على الارتياح ، وذلك كموسيقى الجاز وهى نوع من الموسيقى تستخدم فى أدائها آلات ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحماس الدافق وهى تتضمن مقاطع قصيرة مثيرة تمتزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول تدق فى عنف وتلاحق سريع فى مجال واسع مترامى الأطراف وسط قبيلة فى غابة استوائية ، ويقال بالفعل إن موطنها الأصلي هو جنوب أفريقيا . وإذى فالمنبع الأول لموسيقى الجاز هو الفن الزنجى الأفريقى . ويبدو أن هذا النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلاً فى الولايات المتحدة ، بينما ترى الجزء الجنوبى من العالم الجديد . وقد طلعت عليه ألوان من الموسيقى ذات طابع أسبانى . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت تكتسح العالم كله . مع أنها موسيقى مجهدة للأعصاب تطفئ على الحواس ، ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بارهاق شديد من هدف عنف الإيقاع وتتابع الدقات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيرى الذى يكون له أثره العصبي على الراقصين على هذا النغم . وإذن فهى نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يتعشقها .

وقد يرد الناعتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبي والإجهاد الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فإنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكثوبين الذين يستمعون إليها ، يصل إذ أنه حينما إلى مستوى عنفها وسرعتها نفسياً ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفريغ شحنته من التوتر النفسى ، والإجهاد العصبي . ولهذا فلن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سيمفونى فإنا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر وشعور بالمجهود العضلى . كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً . أما الاستماع السطحى فهو إما أن يولد الطرب أو يثير النفور لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع للموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل التذوق للموسيقى .

أما المستمع السطحى من النوع الثانى ، فإن الموسيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعلق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أوفى أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو كانت أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مدهول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بمتابعة خلجات نفسه وروئى أحلامه .

أما الاستماع للموسيقى العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاناة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيتجه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن الموسيقى نفسه فيتابعه متابعة عن كثب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزاً لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً . ولنضرب لذلك مثلاً : فى « بحيرة البجع » لتشايكوفسكى . نجد قصة حب مصاغة فى قالب أسطورى : أمير

يحب فتاة فتسحر على هيئة بجعة ، فيقضى الأمير ردها طويلاً من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع والمؤلف الموسيقي يبرع في تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفي تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبحته ، ونجده عن حبيبته « البجعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نفهمه ونحيط به أثناء سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

وتمت مثل آخر : أراد فيردى أن يصور مأساة الإنسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها بالحن الموسيقي قصة الإنسان مع القدر . كيف يقف الإنسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يتمشى ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته . فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة فيرغى ويزبد ، ويبطش ويدمر . وتستمر إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البطش وكأنها جلايد من الصخر تندفع من فوهة بركان وتتساقط على الإنسان الذي يسكن على سفح البركان فتبطش به وتقضي عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجارحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردى » في تصويره لموضوع قصة الإنسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيك النفس إلى التسأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنما

تدق النفس دقاً عنيفاً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبي الذي يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى الحاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين ، وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريح « و » الحميسل « فانتنا نكون قد قطعنا شوطاً بعيداً في تفهم معنى الجمال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصفون الجمال بأنه خاصية في الأشياء من شأنها اراحة الأعصاب ، فجمال الطبيعة عند كثير من الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

ب - علاقة الجمال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجمال من زاوية المنفعة العملية ، فإننا نجد موقفين متميزين بهذا الصدد :-

١ - **الموقف الأول :** ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير الجمالي ، وأننا نحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع ، ولكننا نعتقد أن هذا الرأي لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب **الموقف الثاني :** فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل كالعشب السام مثلاً ، فانه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية وبالناس ، ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره وتحس بجمال منظره رغم عدم نفعه بل مع تحقق ضرره ، وأيضاً مثل الحية الرقطاء التي تصف جلدتها بالجمال ، ومع ذلك فان الحية في ذاتها مخيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فإننا نحكم عليها بالجمال ، وإذن فصفة الجمال لا تتعلق بأية صفة أخرى وذلك لاننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فان القيمة الجمالية تتعين لذاتها - لا لنتائجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو الدينية أو الاقتصادية ... الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الحميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فني أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فإننا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق . ذلك لأن الفن الحميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والفضائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن (١) . إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقي ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فتمد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأنصار وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الحميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approuved by the good intention of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its owu sake.

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقي أو تعبير عن النوايا الخلاقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته .

والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلامها يبقى له مفهومه الخاص . وقد نجد صراعاً واضحاً في حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالي والاتجاه الأخلاقي والاتجاه إلى الحق ، وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث ، وإما بأن يفرد بشخصيه يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران .

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

الفصل الخامس

التجربة الحديثة ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فأننا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١):

أولهما: صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرويا الجمالية .

ثانيهما: وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحياها وهى كالحامل الشعورى للرويا الجمالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تفاعيلها فى صورة ألحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقائها ، فأننا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضاً محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكرياتنا ، ولا علاقة له أصلاً بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف لن (تداعى المعانى) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد إلى الغزلة والشعور بارقة المترايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه المشاعر المختلفة تملكنا حينما نستمع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعني الصور الشعرية والانفعالات الشخصية ، لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الانحناء ، وقد تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مركبة ، وبذلك تكون المشاعر ذاتها متأملة لأن هذه الصور هي موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت المشاعر إلى أشياء من الصور ، فأنها تصبح كما قلنا موضوعاً للتأمل ، وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقصد من هذا القول إن هناك مركباً لا انفصال له في العمل الفني أو في القصيدة الشعرية . هذا المركب يتألف من الصور والمشاعر والانفعالات ؛ ولهذا فإن الشعر مثلاً لا يمكن أن يكون مجرد ألفاظ مرصوفة أو مجموعة من المشاعر والانفعالات فحسب ، ولا يمكن أيضاً أن يكون الشعر حاملاً لصور فحسب بل يجب أن يكون مجموعاً من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لتألف عنصرين ، صور + انفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الغنائى أو بالحدس الخالص الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو حتى إلى عدها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفني بالانفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لكى ينفذ إلى ما يتعلق بالأثر الفني من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحدس للأثر الفني يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر ، مدركاً له فى حيويته وفى جدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن ثمت فرقاً واضحاً بين كل من الحدس الجمالى والحدس الفلسفى ، فالحدس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحدس الجمالى

فوضوعه القيمة الجمالية التي تتحدد عناصرها في ثالوث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد إدراكنا للقيمة الجمالية يقدر تربيتنا الفنية وبقدر استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الخدس الجمالي . وليس معنى هذا أن العمل الفني أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما ، أعني الصور الفنية والإنفعالات . بل إن القصيدة أو العمل الفني قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه النواحي الأخرى لا يهتم الباحث الفني إلا بقدر ما تثيره في نفسه من انفعالات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذي يقول فيه :

(كأن مشار النقع فوق رؤسنا ... و أسيافنا ليل تهاوى كواكبها)

هذا البيت الذي يمدح به بشار الخليفة العباسي إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة . وهو يعلمنا شيئا في التاريخ ، أى يعرفنا بواقعة تاريخية هي انتصار الخليفة على أعدائه ، وكل هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالي ولا يهتم الباحث الجمالي إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ وهذه الشخصية في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تقديرا للبطولة والشجاعة التي وصف بها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يثيره من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت لنظارتنا فكأنه يتصور أن سيوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكها بعضها ببعض الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل - يتخيل أو يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه ليل تهاوى الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إيراد هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتساقط أمامه الجنود وكبار تواد العدو الذين هم كالكواكب الالامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يتساقطون من أثر شدة ضربات السيوف جيش

الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون الموضوع الأساسي للحدس الجمالي مع حاملها الشعوري ، وليست المادة التاريخية التي ترددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجمالي .

ومن ثم فإن الشعر العلمي كألفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متضمنة النحو العربى كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجمالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم الجمالي للأثر الفنى . فإن ذلك لا يعنى أن الصور هي الموضوع الخارجى أو أنها وحدها بالإضافة إلى الإنفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في الموضوع الجمالي ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

وحدة للموضوع الجمالى وخصائصه :

العمل الفنى بوصفه موضوعاً جمالياً يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملاً إنسانياً حراً .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لابد في تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها ثلاثة هي : المسادة والصورة موضوع الحدس الجمالى والتعبير .

المادة :

أما من حيث المادة فإننا نرى أن كل فن يتأثر بمادة خاصة به كاللفظ

والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوساً جميلاً ، إذ أن الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاءها الكامن ويرجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم في دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلاً برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « باللاموضوعية » فى الفن .

وتطويع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما توهم البعض مما يلاحظونه فى بعض أعمال (الفن التريينى) ، بل إن « التنظيم الجمالى للمادة قد يعصف بالنظام والقواعد الهندسية لكى يكشف عن حياة المادة وكيفياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع فى يد الفنان لعمليات منهجية . منها التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخلع عليها طابعاً زمانياً تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محاولات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى فى ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة فيها قبل أن تحمل أى صورة معينة ، وبمعنى آخر يقطع النظر عن أن ثمة موضوعاً أو صورة توضع على هيئة رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى خلال الأداء أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع) :

قد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ،

والواقع أن العمل الفني هو موضوع ذاته ، فالأسلوب الفني والطرز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، هى المقصودة لذاتها فى الانتاج الفنى . فليس الفن موجهاً لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائماً بالضرورة « بالطابع التمثيلى » فقد لا يكثر الفنان بالصورة أو بالموضوع كما هو الحال فى الفن اللا موضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر أتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين للتحلل من أسر الموضوع للتفرغ لتجويد العمل الفنى نفسه الذى هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كفن الرواية مثلاً ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع « مناسبة عارضة يابج منها الفنان إلى عالمه الخلاق وذريعة للمضى فى الانتاج الفنى » ، إلا أن علماء النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التى يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفنى . بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلاً أن يختار روبراندت شخصية المسيح موضوعاً لأكثر لوحاته ، أو يختار بيكاسو مدينة جورينكا الأسبانية موضوعاً لرسمه أو أن يجعل **دودان** المرأة موضوعاً لأكثر تماثيله . أو يتجه **بودلير** إلى مواضيع الرذيلة والانحلال فى قصائده ، وأن يميل **بتهوفن** فى الغالب إلى صياغة الألحان التى تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لابد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة واقعية عند الفنان وأنها تثير فى نفسه انفعالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتفاعل وجدانياً معها فانه لا يقوم بمحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالفن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنسانى عنها ، أو هو ذلك البعد الذى

لا يتبدى إلا للحساسية الوجدانية ، والذي يغفله الجغرافى والطبيعى والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل فى دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذى يعبر عن حيوية الواقع وذبذبة حركته الباطنة فيتعين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية فى العمل الفنى ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان فى نموذجه ، وهو السمة الإنسانية فى العمل الفنى التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفنى والكيفية الفريدة التى تدمغ العمل الفنى بطابعها وتخلع عليه الوحدة والإنسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأثير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريداً وطرزاً فنياً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجدانى .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعاً واسطة « التعبير » .

الفصل السادس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم للدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية (١) أى عنصر التذوق ، فحكمنا على الشيء بالجمال يعنى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات - خلال لحظات التذوق - تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن تراثه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة والصورة .

واعلمنا تساءل - ونحن بصدد مشكلة التذوق - عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع وللغبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معاً ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معاً أى دور المبدع ودور المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يبدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

أما من ناحية المتذوق فانه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فانه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه .
وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملاً »
و « مشاركاً » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذي يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ، وما هي مواقفه إزاء الموضوع الجمالي ؟
يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير (١) هذه المواقف فيما يلي :

١ - وأولها **التوقف** أي توقف مجرى الفكر العادي لمثل شيء غير مألوف أمام الذات .

٢ - **العزلة** : ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ، ويجعلنا نحيا في داخله ونفصل عن العالم .

٣ - **إحساسنا** بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فان اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - **لوقف الحدسي** ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي يدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان المماس ، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه .

(١) راجع : ذكريا ابراهيم : مشكلة الفن - ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك

R. Bayer: Essai sur la Méthode en Esthétique, 1953, p. 121.

وقد أجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ؛ ولكن الفضل يعزى إلى باير في تحديدها بهذه الدقة العلمية المحمودة .

٥ - **الطابع العاطفي أو الوجداني** : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ - **التداعي** : وقد تثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر ، وإذا ما بالغنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا في أحلام اليقظة متبعين ذكرياتنا فاننا ننحرف عن موقف المتذوق الفني الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للأعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - **التقمص الوجداني أو التوجد** : وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسماث وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها .

ونلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع والتنحي عن امتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشخصيته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الأداء ، ومع هذا فالحكم الجمالي مجرد شهادة على الموضوع فهي لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفني كائناً فنياً ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » إنها لن تكون « حيادية » مادامنا نتعاطف مع الموضوع - ومن ثم فيكون الحكم شخصياً

وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين ! إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة وبالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كوضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تفسر على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

والكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه — على نحو ما — على التجربة مما يجعلنا ننزلق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فإننا نفضل الكلام فى هذا الموضوع من التربية الجمالية أو تربية ملكة التذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوعى الفنى ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم فى أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالى :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالى مطابق ، ويحسن أن نبدأ بها فى وقت مبكر أى منذ مرحلة الطفولة حتى تفتح ملكة الإحساس بالجمال (٢) . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التى يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص فى التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

(١) قد عالجتنا مشكلة « الموضوعية » فى الأحكام الجمالية . فى موضوع سابق :

(٢) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد تتداخل الحواس الأخرى بينها ولكن بدرجة أقل .

فاذا عملنا باستمرار على تلافى هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد فى الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوى الجمالى مشتركاً بين الجميع . فهل يعنى هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجاً واحداً مشتركاً فى التربية الجمالية .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع اجمالى بعينه بحيث ينتفى التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدى بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك . فالفروق الفردية ستظل كما هى ، ويظهر أثر هذه الفروق فى مدى احساس الأفراد بالجمال أى فى اختلاف درجات الذوق الجمالى .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإيقاظ الإحساس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بصدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التى كانت وسيلة للتربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تعود على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ — الإسقاط أو الخلق التاريخى لكل ما هو قبيح :

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التى تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — قياساً على الأحكام السابقة . هذا الانتقال هو الذى نتكلم عنه هنا وهو ثمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه حصيلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الحصيلة الملقنة حافزاً ومرشداً يدفعه إلى تلمس الجمال تلقائياً فى أى موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالى فى طريقة أو منهج خاص هو « الإسقاط

التدرجى لكل ما هو قبيح ، أى البدء باستبعاد ما هو أكثر قبحاً ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خف الحياء بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى نسميه بالعادى المألوف الذى لالون له ، ولا يمكن أن يستثير إحساسنا بالجمال صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتذوق مستمراً فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين الهبوط والصعود أى بين النقص والإزدياد وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجياً أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال .

غير أن هذا المعنى لا يكون محدداً أو معيناً كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو أقرب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المعقول . وصفة اللاتعيين التى تميزه هى التى تسمح له بأن يتعدل بصدد كل حكم جمالى ، بحيث يبدو كما لو كان حصيلة تجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرعان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما تركز اهتمامنا على موضوع يراد أن تصدر عليه حكماً جمالياً . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساساً للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبته ولكنه لن يقترب أبداً من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

نقد هذه الطريقة :

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسى فى التربية الجمالية —

وهو الذى تشير به طريقة الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدلى معقد وشاق وغير عملى.

ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبه بمفرده وبدون مساعدة من أحد ، بل أننا نستطيع أن نرد على أصحاب هذه الطريقة بقولنا : كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هى سمات القبح ؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل ، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل حقيقة الجمال .

ومما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير فى مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة ، فضلاً عن أنها توقعنا فيما نشبه « الدور » المنطقى حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس

٢ — طريقة تكرار التول امام للوضوح :

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التى اصطلح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة ، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية ، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى .

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التى خلفها القدماء كالأشوريين والفراعنة واليونان والرومان ، وكذلك الآثار الفنية فى عصر النهضة كتلك التى انتجها روفائيل وميخائيل أنجلو ، هذه الآثار التى تكشف عن سمات الروعة والحلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها فى احساس الفرد العادى وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضاً فيما يختص بالشعر والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال فى الإلياذة والأوديسا وفى

أشعار فرجيل والمنتبي والبحري وأبي تمام إذا تكررت ممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالى المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل فيه التقدير الجمالى المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تتعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية . ذلك أن مشاهدة هذه الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالى شيئاً فشيئاً في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد . فيصل إلى مستوى التذوق السوى للجمال والحكم عليه .

يتضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في تربية الذوق الجمالى لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلاً يجب أن يحاط الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم في المتاحف ، وأن يخرج للترهة في الأماكن التى تكتسى فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . إن هذه الأمور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهى التى تساعد على تنمية احساسه بالجمال ، فيصبح قادراً فيما بعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على إدراك متكامل لمعنى الجمال .

* * *

لقد أشرنا إلى طريقتين من الطرق التى يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى

تكون أحكام جمالية ناضجة ؛ يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه الباحثون فى ميدان علم الجمال لكى يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ - الطريقة للمقارنة :

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ؛ فهم يلجأون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة (التكنولوجيا) المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتماً إلى تكوين حكم ذاتى للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى منه العفوية والعشوائية غير المبينة على الدراسة والمقارنة .

وكان الباحث الجمالى يحاول استثارة جوانب العمل الفنى بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد فى أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهى لن تتيح لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ما ينطوى عليه العمل الفنى من ثراء باطنى عريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى

علم الجمال ولغيرهم من عامة المتذوقين على السواء ، وإلا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بنتائج العلوم الطبيعية ، وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى تتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختتم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية لتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسماوات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السابع

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستارا من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه . وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو تقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور . ويستخدم الحدال بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سيشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبقت لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تفسح صفحاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية بدائية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ما وسعنا الجهد أن نستبقى من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابياً وسنهمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال التطور الفني لا يمثل في الحقيقة سوى تنابع عصرين من عصور الفن .

٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني :

لنبحث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي يدرسه هذا العلم ، فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن .

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صحراء جرداء أو هضبة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح وعلى أى حال فإن فريقاً من الجمالين يعتبرون الطبيعة مجلى للابداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع وجهده الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالى الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الإنساني منها ويفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فيرى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل . على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني . ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصب المبدعة ، فالجمال إذن هو ما يستثير اعجابنا ويشعرنا باللذة في أى عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً إلا حينما يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فالموضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي القيم الإيجابية أو السلبية أى نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة

هو تحويل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية ، أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (سيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة . ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالموسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والنحت والرقص والغناء الخ .

الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أسلوب أداؤها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا . أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وابتداعاً وخيلاً خصباً ولا تستهدف أى غاية نفعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفنى الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فال موضوع الأساسى علم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفى حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفى حول السلوك الفردى والاجتماعى . فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال فى الفن . وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدراستان الملتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » فى الفن هو مدار البحث فى علم الجمال ، يتعين أن نناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته .

١ - الموقف الموضوعى :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة فى الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبت فى أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بأدراك هذه الصفة أو تذوقها . وإذن فالجمال عند اتباع هذه المدرسة وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها ، بل

هي تأتي من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة — فإن الناس جميعاً يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان . وقد كان أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجده نجعل للجمال ما بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كمذهب أفلاطون وإذن فهذه المدرسة — ومن شخصياتها المحدثه « ريتشارد برايس » — هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس أنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بتطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالاً في ذاته أي أنه اكتمال الصواب ، وكان الخير كمالاً أيضاً والجمال كمالاً أي تحقق الإنسجام التام في الشيء . الموجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلا الإثنين كامل ويتصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الإنسجام فهو كمال للموجود . وذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب في قيام هذه النظرة اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكمنا بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال في نظرتنا إلى الحق وفي تقويمنا له .

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليداً للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أي أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فإن أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل من صورته

فالتبيعة الحسية التي يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها . وكذلك فان هذه الطبيعة الحسية . لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها فالتبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التي يقلدها الفنان . ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنان وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة الممسوخة التي يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما يصورونه من رذيلة ويعرضونه على أنه خير . وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء وفناني عصره يقدمون فكرة الفن لفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق . ولما كان أفلاطون ينشد لأفراد المدينة تمام التضييق لهذا فقد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يمجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها . الأمر الذي يجلبها إلى الناس فيندفعون في طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق ذكره في مقدمتنا التي ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعلة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفني الذي ، ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من حدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية ؛ وهذا المتذوق يتدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثياً أي ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنص الصور الفنية موضوع حدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل للفن الذي أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يقف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجي أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذي لا يتدخل بشخصيه في تقويمه : وكأنه يتناول (٨)

بالحل مشكلة رياضية أو كآنى به يصور بعقله منظراً فوتوغرافياً . وإذا كان الأمر كذلك فإن الأحكام الجمالية ستصدق فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس . ولكن يكون ثمة اختلاف أبداً بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فى واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الإستدلالية ويكون الحكم الجمالى كالحكم المنطقى تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه ، فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية ولكنه يتبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعى فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب - الموقف الذاتى :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد فى تصوير الجمال وتقويمه . فاذا كان الموقف الموضوعى قد اعتبر الجمال صفة عينية حالة فى الشئ الجميل . فان أصحاب الموقف الذاتى قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة فى الشئ . تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلى هذا الاتجاه الذاتى فى فهم الجمال « تولستوى » وهو يرى أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وأخيراً فيمن يدركونه ، فجماى الأثر الفنى يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فان قيمة الأثر الفنى تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال فى حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذى يحدثه فى نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد الثقافى والحضارى ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج - الموقف الموضوعى الذاتى :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن

الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذى يدركه ، وقد رأينا نحن فيما أوردناه سابقاً أن الحكم الجمالى يتطلب تدخلاً من الذات بمشاعرنا وعواطفنا فى عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على هذا الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة ، فيكون الحكم الجمالى ذاتياً وموضوعياً فى نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعاً ماثلاً أمام إدراكنا لانستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فاذا كان رسماً فإن الأضواء تتلائم فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفى القصيدة نجد كلاماً موزوناً وفكرة مصورة . أى نحن نجد فى الموضوع وحدة أو شكلاً يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجمالى . فكأن الحكم الجمالى - إذا أردنا أن نشبه تشبيهاً كونكورتياً (مشخصاً) نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكة رنانة هى النفس فيكون اهتزازها هو شعورها بالجمال ..

٣ - اخلاقية الجمال :

مضمون هذه المشكاة هى التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق ، أو كلامها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ونخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقين . فالرواقية أيضاً كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل فى نظر علم الأخلاق ونجد أن « هربارت » فى العصر الحديث ، وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخير والجمال ، ويجعل علم الأخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالنوق ليس مقوله أخلاقية فحسب فى نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الأخلاقية وهو المحك الأول والآخر فى تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستبرى

الذى ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الأخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الأفراد بعضها مع البعض في علاقاتهم الاجتماعية ، مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التي لا تستهدف غاية معينة . ومعنى آخر فإن « شافيتسبرى » يرى أن الجمال في حقيقة أمره ضرب من المارموني أى الانسجام . ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التي ينطوى عليها الدين والتي تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال الفضيلة في ذاتها يكفي لحث الإنسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقي يعتبر وحده بدون الدين مصدرا للأخلاق الفاضلة هذه الأخلاق التي لا تقوم في نظره على الطمع في الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتنفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن تتخذ من الفن أداة للوعظ والإرشاد الأخلاقي إذ أن هذا الأسلوب الوعظي قد ثبت عدم جدارته . فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الأخلاق فتحول بين الفنانين والتعبير عما يفعلون به من صور قد يكون بعضها مناف للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً . ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال ، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق . ويرى أنها يتبعان من معين واحد فانه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالانطلاق بلا حدود في تصوراته الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق . وسيفسر أصحاب هذا الرأي ، موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيشعر بقبح الصور التي تنافي لأخلاق ، وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة .

وإذن فسيقضى بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادى أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين . وقد عرف

هذا المذهب أولاً باسم « **مذهب الطبيعيين** » قد جاء كرد فعل معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال . أنشأ هذا المذهب « **بلزاك** » وتبعه « **إميل زولا** » وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسى الداعر « **بودلير** » ومن أتباع مذهب الفن للفن أيضاً « **تولستوى** » كما سبق أن ذكرنا .

وكان إميل زولا من اتباع هذا الرأى أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية ، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية فى ميدان الفن بمعزل عن الخير . محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم فى العلوم الطبيعية ، ذلك المنهج دعا إليه « **كلود برنارد** » فى عصر « **إميل زولا** » وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أى يتقابل الجمال مع الحق ، وأن يبتعد الإثنان عما يسمى بالخير ، فاذا حدث واتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى فى هذا التعبير بحيث يتفق فى النهاية مع قواعد الأخلاق ، فلا يفهم من هذا أن الأخلاق تفرض قواعدا على الفنان أو أن تمت التزاماً أخلاقياً فى مجال العمل الفنى . وانسياقاً مع هذه النظرية أغرق إميل زولا فى أسلوبه فى الأدب المكشوف فلأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبراً عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونلمسه فى قصة « **نانا** » تلك المومس التى تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقته الواقعية المكشوفة وبأسلوب فى غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان فى نظر إميل زولا قلنا - هى رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ وإرشاد . ولهذا أيضاً نجد إميل زولا ومن قبله « **فيكتور هوجر** » يدافعان عن الشاعر « **بودلير** » ذلك الذى فاق كل من كتبوا فى الأدب المكشوف بما ساقه فى ديوانه « **أزهار الشر** » من وصف جنسى لتزوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمنع الحياة من التحدث عنها . وكان قضية **بودلير** قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأوقعوا به العقوبة . فقام « **هيجو** » يرمى هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم

قد خانوا حرية الفن . ويبدوا إذن أن الطبيعة الأصيلة للفنان تنمرد على جميع صور الإلتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا فإن مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعاً ويستهوئ مشاعرهم ويتفق تماماً مع التبرعات الفنية الأصيلة ، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقي ، ولهذا فإننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعاً تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلاً بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والعكس صحيح .

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أى علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ، أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التعليليون وأصحاب الموقف الوصفي والموقف المعياري ثم الدجماطيقيون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملي .

أولاً - الموقف اللامنهجي : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون .

١ - النظرة الصوفية :

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال . ومن ثم فيجب استبعاد أى منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن نترك الجمال عن طريق الوجد أو الحذب extase ، حيث يتكشف الجمال للتذوق الصوفي كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحس ، وهذه الحقيقة

المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلوطين - غير « الموسيقى ، والمحبة ،
والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذى
يذهب إلى الفن - وهو ميدان الظواهرات الجمالية - نوع من العبادة أى
أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أى شعور
إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحدس Intuition وأشار إلى أن
إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس ، وليس الحدس فى حقيقة أمره
سوى معاصرة الموضوع والنفوذ إلى باطنه أى إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً
مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بديبه فى نفوسنا ، ومن ثم فإن
أى محاولة لاستخدام العقل المنهجي فى تحليل الجمال تكون من نتائجها تفتيت
الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية
المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ؛ فهو ينبع من القلب لا من العقل من
تجربة الشعور لا من تجربة المعمل ؛ ومن الإلهام لا من التأمل العقلى .

ب - النظرة التأثرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » فى علم الجمال فكذلك ذهب
التأثريون إلى أن تذوق الجمال ، لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أى أن
يكون علماً : فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإنفعال والقبول النفسى
إزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه
يتعذر علينا الوصول إلى أى صيغة علمية فى مثل هذا المجال ، وحتى إن
وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلى ، ولهذا فإنها ستبدو قلقة
وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التدوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نعجز عن فهمه عقلياً . فكل ما تدعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق التدوق الجمالى فنحس بالجمال ونغبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثيرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل ن تدخل منهجياً لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثيرية تخطئ حينما تظن أنه يكفى أن نستمتع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاء الموقف المنهجى فى ميدان الدراسات الجمالية فنهم :

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي (١) :

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال . وقد حاول « فخر » - أحد دعاة - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى الكيفى عن طريق قياس منبئاتها الموضوعية الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال ، وهى لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس . وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجريبي » الذى يعارض « علم الجمال الاعلى » أو « علم الجمال الليتالوجي »

(١) راجع :

الأولى القياسى ، كما كان عند القدماء : وينتهى فختر بالكشف عن عما يسميه **«بالقطاع الذهبى»** الذى يمثل فى نظره حصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوانين عامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الإضطراب والغموض كنتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

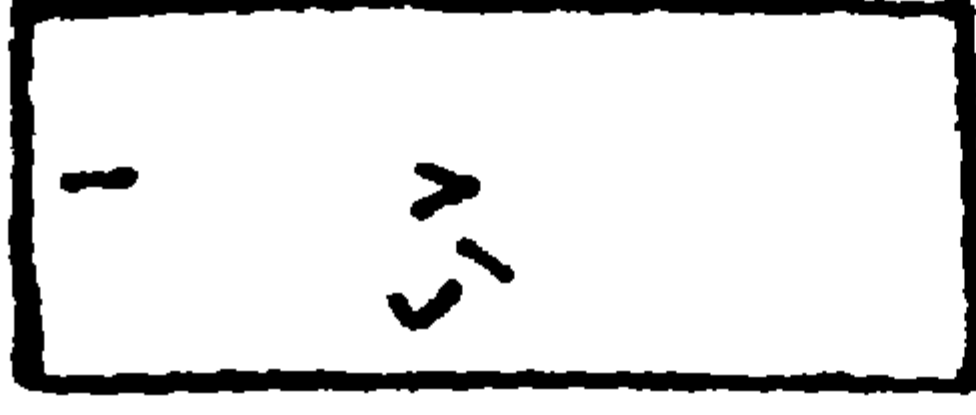
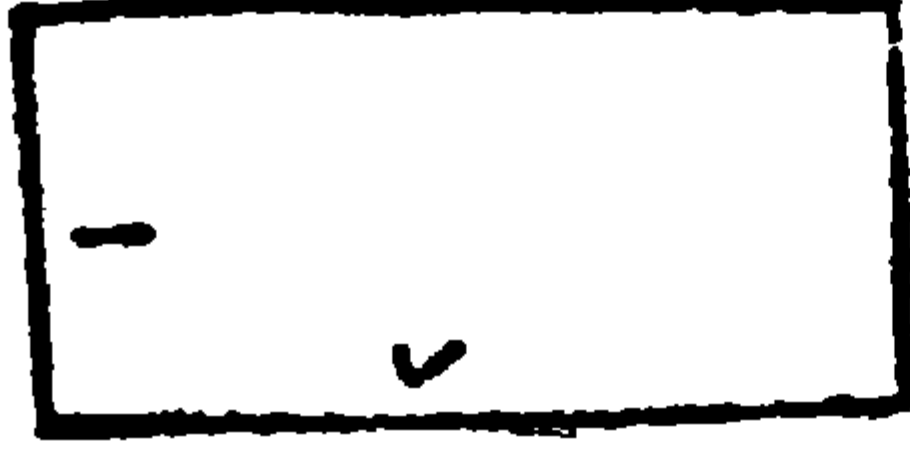
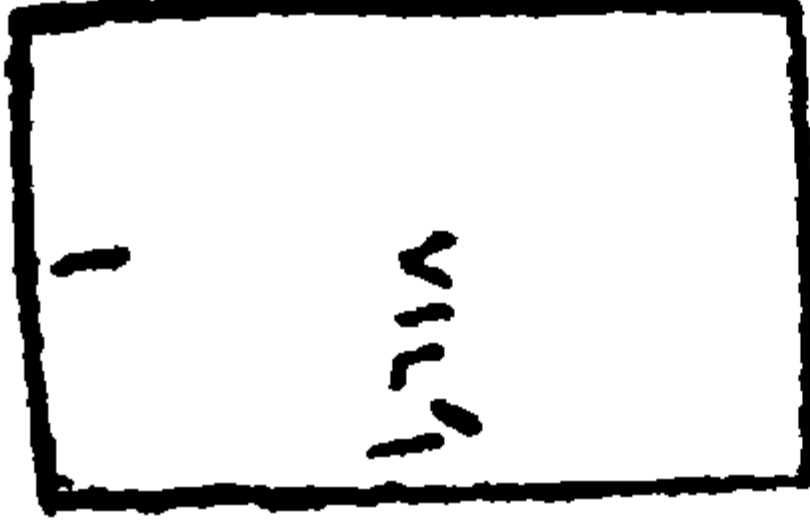
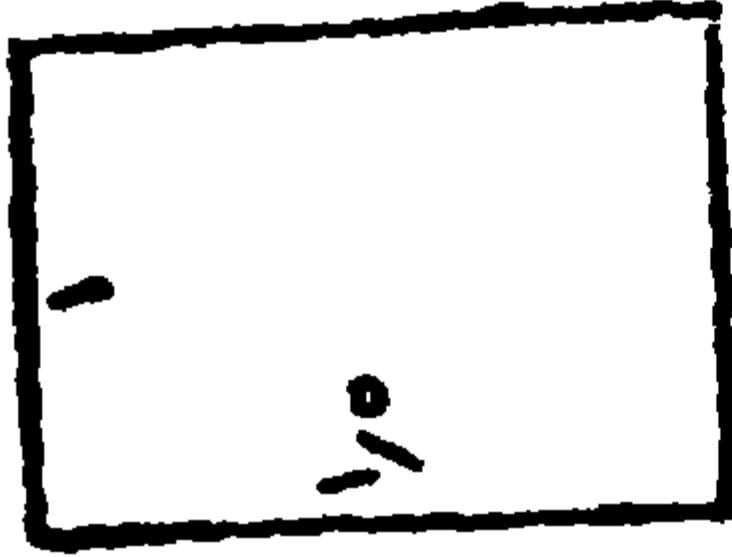
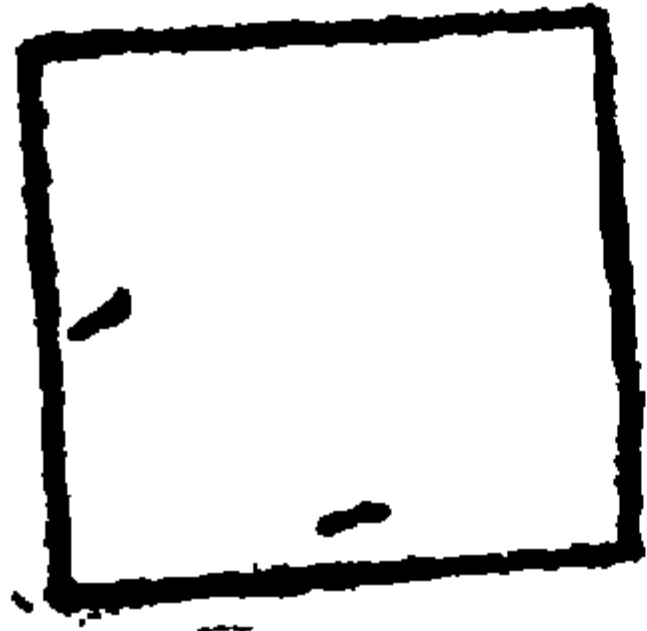
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات Variations عادية للتعبيرات .

ويتساءل فختر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكثر ملائمة واستحسانا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

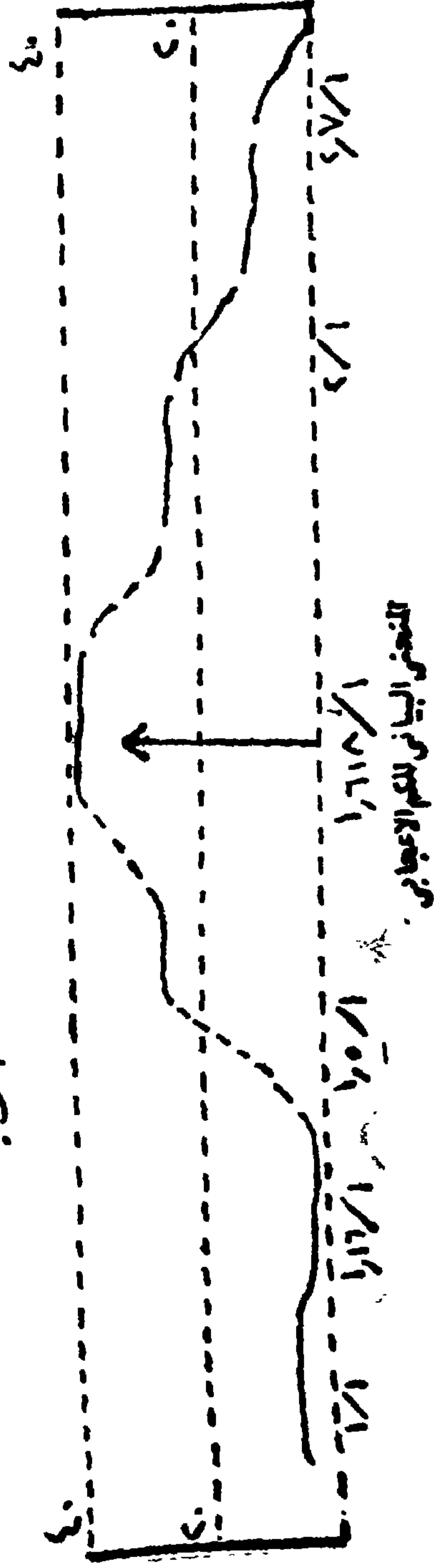
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فاننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريق من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى نكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرى يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين سيستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطيلا بعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فختر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل الذى حاز إعجاب الغالبية **«بالقطاع الذهبى»** Section d'or وهو الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال فى الأثر الفنى .

وفيما يلي نوضح هذه التجربة بالرسم البيانى :

رسم بياني يوضح النعني البياني لكم الاعجابى مقام باكثر المستطيلات
استعمالا لدى الشاهدين



المستطيلات المستخدمة في التجربة



ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فخر التجريبي لم يحرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمال إلى أن يصبح علماً تحليلياً يجرىء الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة : فنحن حينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقبح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة . والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فخر . فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يخضع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكأن الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون للمجموع قيمة أخرى متميزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجسدي .

وإذن ففخر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقى Supra-structur يعلو على تركيبه العادي (١) .

(١) راجع لالو Ch, Lalo, Notion d'Esthetique, p. 17.
 "Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaison du type polyphonique"
 ou un contrepoint de structures mental et techniques, d'ou resulte la
 structure de structures , ou suprastructure, qui est le tpout de l'oeuvre,
 qu e'lle soit musical, plastique ou litteraire.

ويتدخل علم النفس للدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب
الفروق للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع للدراسة مدى فاعلية
المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية لوضع
أسس مادية أو مقاييس كمية للظواهر الجمالية بصفة عامة ، بل لقد
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية هذه المقاييس مع
أن معظم الجمالين - ومنهم فخر - يرون أن الأعمال الفنية وحدها هى
موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مفصلة
قيام بعض المشتغلين بالفن وبالمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام
ووضع شروط استقرائية لتحكيم فى هذه المباريات . وقد لاحظ المحكمون
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تعجز عن اختيار الأجمل أو الأكمل ،
فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والصدر والأطراف والعنق واستدارة
الشدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الحمجمة والوزن وشكل
الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره لم تعد هذه المقاييس وحدها
كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن تمت عنصرا
هاما أغفلوه وهو مما يثير الإغراء والفتنة فى النفس . فقد تكتمل هذه
المقاييس فى شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتمثال الجامد أى يكون
أمرها كأمر تمثال نحته فنان محتدياً هذه الصفات والمقاييس الجمالية المثلى ،
ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة ، وإذن فلن تكون له قيمة إذا قورن
بالنموذج الحى .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استكنائه
واستبطان النفس التى تكمن وراء هذه المقاييس ، فللنفس جمالها ، كما أن
للحس جمالها ، وللنفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد

اقتنع المحكمون في مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولسنا نبالغ عندما نقول إن جمال النفس الروحي أعلى قدراً من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسي ، بل نستطيع القول إن الطرفين متعادلان في تأثير كل منهما على جمالي الشخصية وقوة تأثير هذا الجمال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لإقامة الحكم الجمالى على أساس من المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لهذا النجاح .

ب - أما المنهج الوصفي أو التحليل في دراسة الجمال فهو الذى يحاول أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التى ينبغى أن يترسمها الفنان في إنتاجه والناقد في نقده ، والمتذوق في تذوقه ، وذلك في حدود دور كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس طريقة تأثير هذه لآثار الفنية في المجتمع . فجمال البحث هنا هو عمل الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر في أبداعه والأذواق التى تميز عصره .

وإذن فلدينا خطوتان ، الخطوة الأولى : نجدها في علم الجمال التحليلي وهى التى نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجمالية والخطوة الثانية : نجدها في علم الجمال المعيارى وهى التى نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لأحكامنا الجمالية .

ولكن كيف نصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟ .

كلنا نعرف أن الجمال إما أن يتعلق بأثر أى بفعل أو بعاطفة أو بعمل عقلى ، ولا تخرج صفة الجمال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا فعند القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة وبالألم أول صور الإحساس الجمالى . ولكننا لا ننطق مع القائلين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس

باللذة أو بالألم ؛ بل يقوم على حدس خالص للصور موضوع عمل الفنان .
أما اللذة فإنها قد تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة
الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه - وهي الحد الأدنى للشعور بالجمال -
تتمثل في الشعور بالراحة التي تعترى النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاماً أو
تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشيء بأنه
جميل وهذه مرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي
بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة
رابعة تحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أي أن جماله قد فاق كل الحدود ،
هذه الروعة تثير فينا نوعاً من الهزة العميقة بحيث ننشئ في أعماق نفوسنا
ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إثر تذوقنا لمل هذا الأثر الرائع
فالروعة في الجمال ترتبط بأعماق نفسية المتذوق وتدفع به إلى موجة عارمة
من الانفعال تكون أساساً لتقويمه لهذا الشيء وحكمة عليه بأنه بلغ حد
الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع الحكم رائعاً ومتصلاً بأسباب الأزلية
والخاود أي أنه يفوق الحدود المتصورة للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه
بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقديساً وإجلالاً فإننا لا نحكم عليه
بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار الروعة (١) .

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم
في ناحية القبح ولسنا بصدد الكلام عن هذه الناحية .

(١) يورد شارل لالو - عالم الجمال النفسي - جدولاً للمعقولات الجمالية البهتة .
ويمحصرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قوانا الرئيسية الثلاث : العقل والارادة
والحساسية أما العقل فإن نشاطه الجمالي ينصب على إدراك العلاقات الكامنة بين
موضوعات الاحساس وأما الارادة فإنها قد تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم
القدر . وأخيراً الحساسية الجمالية وهي تأثر ملائم يبعث على الرضى ويزيد من حيوية
الفرد والجماعة . وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات
كيفية لا كمية . ولهذا فأننا نصدر عليها أحكاماً ذات طابع كينى تعبر عن
الشدة لا عن السكم ، ومن ثمة فإننا لا نعترف بأى محاولة لوضع

الانسجام harmonie التى هى محك الحكم الجمالى . والانسجام إما أن يكون متحققاً
possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue .

فإذا كان الانسجام المتحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون فى هذه الحالة
لفظ « جميل » beau وإما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل أيضاً فالمقولة هى
« سام Sublime وأخيراً إذا كان مفقوداً فالمقولة (روحى) Spirituel .

وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادى إيجاباً أم سلباً فإن المقولات تترتب
على النحو السابق فيكون لدينا « جليل » أو فخم « تراجيدى » . « كوميدى » .
وأخيراً فإن الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هى « لطيف أو رشيق » ،
دراسى « . « ساخر » .

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهى : وجيل أو فخم ولطيف
وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الأجزاء والكل المركب منها . أى
النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلاً عن المبدع اليونانى أنه جميل وعن
العصر الفرعونى أنه فخم وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف »
وتحقيق الانسجام بالنسبة للشيء الفخم إنما يعد انتصاراً للإرادة على مقاومة المادة .
وإظهاراً لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩٥ وما بعدها .

Tableau des neuf, principales catégories esthétique.

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات التسع ولكنها تعميمات أو إشارات رمزية
وبعضها يتضمن عناصر غير جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittoresque, plastique, monumental, théâtral, romanesque, lyrique.,
pathétique, hierchie, musique, joli, charmant, ridicule, caricaural,
plaisant, de caractère, etc.)

مقاييس كمية لهذه الظواهر الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة . ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة من أى ظاهرة كيفية . وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذى ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصححان لدراسة ظاهرة الجمال . وشروط التدقيق وعوامل الإبداع الفنى .

ج - المنهج الوصفى :

يرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن يحكم على الشئ بالجمال أو بالقبح ، فتلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها . بل يتعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم . ونجد عند سانت بوف *Saint Séver* الناقد الفرنسى المشهور محاولة للنقد الأدبى تنسم بهذا الطابع الوصفى فكأنه يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل ، والتاريخ الطبيعى لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الظواهر والموجودات ويصنفها ويفسرها ما أمكن ذلك . وليس من اختصاصه أن يضع لها أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالى ، ذلك لأنه عالم وصفي نظري يعرض ما هو موجود وليس معيارياً يتناول ما ينبغي أن يكون .

وقد ظن تين *Taine* أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به فى المستقبل إلا إذا تخلى على أحكام القيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى « التفسير » كما هو الحال فى علم النبات مثلاً .

جدول المقولات الجمالية

(مفقود) *perduc* (مطلوب) *cherchée* (متحقق) *possédée* (الانسجام) *Harmonie*

روحى *Spirituel* سامى *Sublime* جميل *Écru* (عقل) *Intellectuelle*
كولىدى *Comique* تراجىدى *Tragique* جليل *Grandiose* (إرادى) *Affective*
ساخر *Humoristique* درامى *Dramatique* لطيف *Gracieux* (حسى) *Active*

لطيف أو رشيق

فعلم الجمال في نظر (تين) يجب عاينه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحي ثلاثة : الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فني يخضع للدراسة العلمية وصفية من ناحية الجنس الذى أنتجه - والبيئة التى أنتج فيها ، ثم العصر الذى تم إبداعه فيه ، وترتب الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ، بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقيرة ولا فقيرة إلى غير ذلك .

د - النهج الدجماطيقى والنلدى :

وإذا كان اتباع المدرسة الوصفية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ، واستعاضوا عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية . فإن المدرسة الدجماطيقية القديمة قد وضعت مثلاً أعلى تحكم بمقتضاه على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح . وكان أفلاطون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة . ويتحدد مدى ما فيها من جمال بالقياس إليه ، أما كانت Kant فإنه يضع مثلاً أعلى أولياً apriori أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء ، ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو فى صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهى الأشياء الجميلة . فلا يوجد حسب رأى كانت علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوفر على دراسة مبادئ الذوق الأولية ، ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فإننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى ثابتاً كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالى .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية وجدة ، لأنه يتجدد فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر ، وهو الوثبة الحيوية الخلاقة élan vital ، وبذلك انحل المطلق (٩)

المثالي الدجماطيقي ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبوالو Boileau وبرنتير Bruntière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجديداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

• — المنهج المعياري :

إن وظيفة المنهج المعياري أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد ، وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفني وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والمتذوق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعياري في علم الجمال الوصفي بالزمان والمكان والجنس — كما ذكرنا — وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاري أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تتخطى الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعياري على الربط بين ما في المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستعير من المنهج الوصفي نسبته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فانه يستبق من المنهج الدجماطيقي تسليمه بالقيم ورفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .

وكان (فوندت) wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أي « المنهج المعياري » على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن ثمت علوماً إنسانية ثلاث هي : المنطق والأخلاق والجمال ؛ وأن هذه العلوم تدرس قيماً ثلاث هي : الحق والخير والجمال على التوالي ؛ بينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية ، نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون ، بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادي لأذواق الناس أى على الكم الإعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا في مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشيء يعتبر عادياً أو سوياً Normal إذا أدى وظيفته ، أما إذا فشل في تأدية الوظيفة الخاصة به فانه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فإن العمل الفنى يكون له قيمة سوية ، أى يكون جميلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبه ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراء أو يظهرها أو يتسامى بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الانسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة وقد يكون له في مواجهتها موقفاً سليماً ، فيتحدى تشبثها بالبقاء .

فوظيفة الفن - كما نرى - وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفنى شاذاً أو غير سوى إذا لم يحقق أياً من الوظائف التي ذكرناها ، ولكن البحث العلمى عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفنى ليس بالأمر اليسير ، فيجب إذن الاكتفاء بوضع « متوسط » نقيس به العمل الفنى السوى ويكون فى نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصفوة ، ولهذا فإن المثل الأعلى للجمال يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى le normal futur أو أنه موجه إلى الأجيال القادمة ، وعلى هذا فانه يمكن القول بأن العمل الفنى الذى لا يلقى استحساناً من عامة الناس ، أى الذى لا يخضع « لمتوسط »

أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره العام عند الأحيال المقبلة ، وذلك كآثار بودليير ونيتشه وبلخ وفاجنر ، إذ هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع استحسان الجمهور .

و — النهج الكامل :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فان الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آنية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغيرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريح وغيرها فى تقدير الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغيرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإيهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغيرة لها كیفاتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى . وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فلان العمل كله بوصفه « كلاً شاملاً » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل الثامن

الفن كمدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الخصب الذي نرصد في رحابه أبعاد التجربة الجمالية ، فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولا - الميزات الخاصة للعمل الفني :

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى فالرسم مثلاً والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو المثال حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط للصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن ثمت اتجاهها معاصراً يرى أصحابه في الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والأضواء وانعكاساتها) .

فالفنان لا يقلد الطبيعة تقليداً مخلصاً أميناً . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير ، ولكنه يتدخل هو بشخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة « سقراط » مثلاً فإنه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً ، بل هو يرسم « سقراط » كما يهواه هو أو كما يود أن يرله ، بحسب أسلوبه الفني ، وانسياقاً مع ألوان شعوره الخالص وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو ، وليس موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط

بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة ، بل العمل الموسيقى هو خاق وابداع قائم أولا وأخيرا على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه للحن الموسيقى . . . فالفنان الحق لا يسمح لآلته أو لأي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه ، بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بنخلجات نفسه . أما السلم الموسيقى والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيرا في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للإنتاج الموسيقى الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأداء الموسيقى وحده ، أي إلى الأسلوب الموسيقى ، بل عليه أن يتجاوز هذا النطاق ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء . وكذلك الناقد في ميدان الشعر ، يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق واستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات ابداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فأننا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوى الحدق والمهارة قد انتجوا أعمالا فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة التعبير وبراعة الاقتباس فحسب . ففي الشعر مثلا قد يعجب الناس بفحولة اللفظ وجرسه في الآذان ، وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صياغة الحكم والأمثال واستعمال المحسنات البديعية والاستعارات المختلفة وتحري إشراق الديباجة وجدة المطلع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور وإن عدها العرب من مستلزمات الشعر الحميل في نظرهم ، إلا أنها في واقع الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور

الشعرية التي هي موضوع الحدس الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن اثباته ، فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لصدى رنينها في الآذان ، وقد يكون تأثيرها تأثيراً حسياً موقوتاً فما هي إلا ذبذبات طرب تنقضي بانقضاء سماعها . أما الصور الشعرية فإن تنوعها والإعجاب بها لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس ويتخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالترام السيمترية (التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتن الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهاً إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور فنية ، وتسجل التجربة الحوية التي يعانها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً - أوجه الاختلاف بين الفن وبين فواحي النشاط الإنساني الأخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساساً عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ - **الفن ليس فلسفة** : إذ أن الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مغايرة للأسلوب الفلسفي . إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقل لكي تقيم مذهباً معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتها الدافقة وألوانها وحاملها الشعوري والزمان والمكان . وبمعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة

مع الوجود المجرد ، وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفاً الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها » . ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن ، فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوى الذى انبثقت خلال التطور الإبداعى دون أن يفصل هذه الوحدات من روابطها السابقة واللاحقة ، إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أى من جانب الشخص القائم بالحدس في تلوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصى ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحى عن طريق التجربة الحدسية . أما الحدس الفنى فانه وان كان يتناول الواقع في حيويته أى الصور في تمام اكتمال نبضاتها وألوانها الحية . إلا أنه يجعل لها حاملا شخصيا ذاتيا يأتى من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتنوق للأثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقى ، إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الحدسى الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى نسميه منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلا عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب فانه مع هذا قد يتداخل مع الفلسفة فيعبر تعبيراً عبقرياً عن الفكرة الفلسفية كما هو الحال في المذهب السريالى ، فالسريالية في فن الرسم مثلاً - وهى أسلوب طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض - أو فيما يشبه النمط الأسطورى - عن عالم الرؤى والأحلام . واستجلاء خبليا العقل الباطن والخواطر للكبوتة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى

فان الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها البارزة ويخلع عليها طابعاً سيكولوجياً معيناً وتكويناً رمزياً غامضاً بعيد عن عالم الواقع ، ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست كالعلاقة بين الفكر و اللغة . فبينما نجد أن اللغة — كأداة للتفاهم الاجتماعى — قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها سمة اجتماعية من حيث أنها لغة الجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل فرد من افراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه — بينما نجد هذا بالنسبة لعلاقة الفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أفكارنا ستصل بأمانة إلى أذهان الآخرين لثقتنا فى صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معانى — نجد من ناحية أخرى أن الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالى عن الروى المجردة ، فالرمز السريالى الذى يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية بحتة لا أثر للموضوعية فيها . . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا فان التلافى بين الفلسفة والفن فى هذا المذهب يستند أساساً إلى التجربة الشخصية والمعاناة الفردية والتأمل الذاتى اللاشعورى وليس إلى المنطق العقلى والفكر المجرد . ومن ثم فان اقتراب « الفن السريالى » من الفلسفة لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو مجال يدخل فى نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من الميتافيزيقا — وهى الموضوع الأثير للفلسفة — فان الرمزية أيضاً تسير فى نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أى أنها تستمد موضوعاتها من الفكر أو من الانفعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذى تحترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، وقمة الجبل الثلجى ترمز إلى السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة فقد ترمز إلى التزمّت الدينى والأخلاقى الخ . . . وعلى

هذا فعلى الرغم من استخدام كل من الفن السريالى والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن ان يدخلا فى نطاق العمل الفلسفى ، فالفن ليس فلسفة .

٢ — ولعلنا نتساءل أيضاً عما إذا كان (**الفن يعتبر تاريخياً**) أى أن يكون فى أصله أداة طبيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتابعة على مسرح الحياة الانسانية ؟

والجواب بالنفى ، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاً أى أن يكون أميناً فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته ، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يعن كثيراً بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة ، بل عنى أكثر من هذا بابرار شخصية كليوباترا كما يحس بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتراءى له فى لون خاص ، وليس كما حدثت فعلاً فى التاريخ ، بل لقد عنى أيضاً باخراج هذه الصورة الفنية — وهى القصة — مكتملة العناصر محبوكة حبكاً فنياً بحيث تنتهى إلى نتيجة تحل مشكلة القصة ، هذا بالإضافة إلى إدخال قدر من الفكاهة والمرح لكى تسهل متابعتها ولكى تكون أداة للترويح عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف ، وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل فى حياة كليوباترا .

وإذا فهدف الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فان الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالى للمصور التى تتبع من أعماله .

وعلى الحملة فان النقاد لا يهتمون كثيراً بصحة الواقع التاريخي في العمل الفني كما هو الحال في (مسرحية كليوباترا) مثلاً إذ أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماماً من كل الحدود التي تفرضها الوقائع التاريخية ، فلا يمكن لقصصى مثلاً أن يصور الطاغية نيرون في صورة حكيم مصلح ينطوي قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١) فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون مطابقاً للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضمون التاريخي .

٣ - هل الفن علم طبيعي :

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي يهتم بجميع الحقائق وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أي أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضي فإنه يستخدم منهج البرهان القائم على البديهيات والمسلمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمي ، بل هو يبع من ذاتية الفنان المتفاعلة مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً طبيعياً ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفني أبعد من أن نعد مجرد محاكاة للطبيعة ، ففي الرسم مثلاً لا يجب أن يطالب الفنان بأن يكون كالة التصوير التي تلتقط المناظر كما هو وفي أدق تفاصيلها . بل إن الفنان في هذه الحالة هو الذي يسبغ طابعه الذاتي عن مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر في لوحاته وقد

(١) وقد أخرج مؤخراً أحد الكتاب في مصر مسرحية من هذا النوع عن « مأساة الحسلاج » أظهره فيها كمصلح اجتماعي عظيم ضارباً عرض الحائط بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب عن أنظار الباحثين .

اختلطت بفكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة : وعلى الحملة فان المنظر الطبيعي الذي يشكله الفنان في لوحته يكون حينئذ نتيجة لحدس جمالي تابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعية ، وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هي عليه في الواقع وهو لا يخضع في هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة .

٤ - وكذلك فان الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى وانتقالاً سريعاً لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد في الأعمال الفنية غير الهادفة والتي تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ - ليس الفن صدى مباشراً للانفعالات الوقوتة التي تعرض للانسان ، فالفنان كالشاعر مثلاً لا يتفاعل مباشرة أمام موقف ما كأن يبكى أو يصرخ أو يقهقه إذ أن هذه تكون في العادة ردوداً سريعة على الموقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الانفعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن ينساق وراءها إذ هو يتمهل فتفاعل صورته التي يحدسها مع الانفعال المحيط بها . فيصدرون عن الفنان تعبير غني رائع . قد يكون أبياتاً متناسقة أو لحناً موسيقياً جميلاً أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصناعة الفنية وأساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للانفعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر لردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فني ، وهو يتخذ أسلوباً يمارس عن طريقه نوعاً من التحكم العقلي والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهي ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفني الذي يقوم على

الحدس الجمالى هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الانفعالات عاملاً عقلياً أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تذكر واقتباس وخيال وإضافة وحذف وإبتكار وكشف الخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحررنا من العواطف والانفعالات المباشرة ، أى أنه ينطوى على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فان الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملاً مساعداً فى الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيثاغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير الروحى ، وكذلك فان الموسيقى مثلاً كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسى .

ويتميز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر وينبع ويؤثر فى الناس فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزن أو ألماً أو رغبة أو رهبة ، نشاطاً أو تقاعساً . . . الخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الانفعال الوقتى المباشر ينقض أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت عملاً فنياً أصيلاً تبقى عالقة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت وهى ممارسة فنية للخير المثالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة وهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلاً وغير ذلك مما يثير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فان ثمت محاولة فنية رائعة لعرض صورة من المآذج البشرية المثالية فى سياق فنى محكم ، وينطبق هذا أيضاً على مسرحيات نجيب الريحانى فقد كانت تعتمد على الفكرة والصنعة الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفيحية ، إذ أنها تشتمل فى الغالب على نقد شديد للحاكم والتاجر وصاحب العمل والمجتمعى ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفتهم . وليست المهواة وحدها هى التى تبقى وتخلد إذا كانت عملاً فنياً أصيلاً ، بل إن هذه

ينطبق على الفن التراجيدى أيضاً فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فإن « المأساة » التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلاً . وهكذا أيضاً فإن الملهاة التي تقوم أصلاً على إثارة الضحك والمرح فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفه عن النفس والموقوت بزمان صدره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيلات مضحكة نجد أن من بينها ما تبقى له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءاته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حاذق فأصبحت عملاً ممتازاً كما هو الحال فعلاً في رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برنارد شو) ذات النقد اللاذع الساخر .

٦ - ليس الفن خطابة أو تعليماً أو تهدياً :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية . فهولن يكون بهذه الصفة فناً خالصاً إلا إذا كان ممتزجاً بمشاعر الفنان وصادراً عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصيغتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن حس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تحتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني . الخ . كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو

التهديب الأخلاقى فان الخطيب فى هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوى تعبيره على خلق أو إبداع فى لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابى نوعا من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الدينى فقولهم يقول « إن الأشعار المقدسة مقدسة حقاً لأن أحدا لا يلمسها » أى أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هى تعبير عن تصوير للقدرة المخارقة أساسه الرهبة والخرف أو الثواب أو الرجاء .

ثالثا - علاقة الفن بأنواع النشاط الإنسانى الأخرى :

لا يمكن فى الواقع فصل النشاط الفنى عن أوجه النشاط العقلى الأخرى فليس الشعور الذى يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يحتاج بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فان الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوعاً من الانطباعات الحالية من أى محتوى .

وإذن فالعمل الفنى لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة . ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاق أى فى الشعور الخلقى ، لذلك فان مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاق أو فى الضمير الخلقى أساسا للفن ، وقد لا نوافق نحن على مذهب ما يذهب إليه اتباع هذه المدرسة حينهم يربطون الأخلاق بالجمال أو بمعنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومهما يكن أمر هذه النظرية ، والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حس مرهف يشعر شعورا واضحا بمعانى الخير والشر والفضيلة والرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه ينتصر مثلا لمعانى الخير والفضيلة

كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة ، فالفنان انسان حر طليق لا يقيد به
أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى وليس الفنان
أيضاً مطالباً بأن يتصف بشىء من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديساً
ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النسك والفداء الدينى بل نحن نرى
على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس
الحالات التى يتصفون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى
ذلك نوعاً من التعويض النفسى على عقدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وجود النشاط العقلى الأخرى
بل العكس هو الصحيح ، وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف
صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكي تشيع . وأبسط هذه الصيغ
الفنية هى الكتابة (الخط) — فالخط أثر فنى بديع نصفه بالجمال أو بالقبح .
وهو أيضاً أداة اجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس ، فاذا كان هذا الخط
منطوقاً أى شفويّاً فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والإتصال اليومي بين الأفراد
والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والحضارات
عبر الأجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة بها عليها
من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ،
على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، ففى كل ناحية من
نواحي النشاط الاجتماعى يتدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية
أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى . وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول
ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » .

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع » .

كما أن التقليد الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع التوافق

والتضامن بين الناس ، فانفاق الناس في الحكم على أغنية ما في مجتمع معين بأنها جميلة هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعي في المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك في مواقف خاصة .

والخلاصة : أن النشاط الفني لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية — كما قلنا — ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذي لا يسمح لأي تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق انتاجه الفني النابع من تلقائيته الحسنة .

الفصل التاسع

تفسير الظواهر الفنية او مشكله الابداع الفنى (١)

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفنى أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير . فما حقيقة عملية الخلق التى تلد أثراً فنياً ، أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفنى ؟ (٢)

١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالى فائق للطبيعة . والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربّات الفنون . فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهى . أو هو من قبيل الوجد الصوفى . ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو وحس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم فى مزاجه وفى سلوكه . وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التى تنتظر أنهمار المطر أى الإلهام دون أى تدخل إيجابى من ناحية الذات . فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هى التى « تفكر » له وقد أشار « جيته » إلى أنه حينما كتب « آلام فرتر » لم يبذل أى مجهود شعورى فى تدبيجها اللهم إلا الانصات المرهف إلى هواجسه الباطنية ، وكذلك ما ذكر عن « شوبان » من أن الابداع الفنى عنده كان تلقائياً « سحرى » يرد عليه دون أن يتوقعه ، وقول « كولر دج » من أنه يكتب أثناء نومه كما

(١) راجع كتاب الدكتور حلمى المليجى عن « سيكولوجية الابتكار » .

(٢) راجع رسالة ماجستير السيد محمد عزيز نظمى عن « الابداع الفنى بين حدسى الصورة والتعبير » التى أشرفنا عليها .

لو كان مسحوراً في الشعراء جميعاً يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير لشیطان خاص به فالفنان إذن أسير في يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول « نيتشه ». هذا هو مجمل موقف الإلهام والعبقرية في تفسير الإبداع الفني . ويبدو أن النزعة الرومانطيقية في الفن كانت هي المسئول الأول عن المبالغة في هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور . على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هي بطبيعتها أقل الفنون إستسلاماً لهذه النزعة لأن أصحابها يقررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس .

والذي يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطيقية يتناسون أن الفن وإن كان ابتكاراً شخصياً إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفني السائد الذي هو حصيلة الحضارة والمجتمع في تاريخهما الطويل .

٢ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسي معارض للعقل ، فإن العقليين قد ذهبوا إلى أن العبقرية في الفن لا تعارض العقل مطلقاً بل هي فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد أمتلك زمام نفسه ثم وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراف الإلهي ، وليس هو نوعاً من الاجترار اللاشعوري كما أدعى شوبنهاور ، بل هو صناعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإرادة مضادة ، وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أى عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام .

وتمت صورة أخرى للموقف العقلي في تفسير الإبداع الفني ، حيث نرى (كانت) (١) يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *apriori* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي : الكيف *qualité* أى تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أى عدد المعجبين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضاً بالكم الإعجابي فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ويعم الإعجاب به عند الناس ، ثم الترابط *relation* أى كون العمل الفني غاية في ذاته أى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنتفي الصفة النفعية وينتفي إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها ، وأخيراً الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *modalité* وذلك يعنى أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة حدثت في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر بها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك ، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعاً من الأمر الجمالي المطلق الذي يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق ، ولكن هذا الأمر ليس أولياً مطلقاً كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية .

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الإبداع الفني فعلاً صادراً عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فإنها تعتبر شروطاً لحكمنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقاً ، وتمثل فناً عقلياً مجموعياً . وبهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية

٣ - النظرية الاجتماعية :

فاذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذى يضطلع به المجتمع فى العملية الابداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية فى ميدان الفن . فهاجم الأحكام المعيارية وقال : إن الفن وليد المجتمع . ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن . وكذلك فإن المثل الأعلى فى الفن لا وجود له عنده . والفن حسب رأيه ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى . والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعى والصناعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية الاجتماعية أى أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أى المجتمع . والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها وينخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها . وحتى إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تستند إلى تيارات سفلية معارضة تسرى فى المجتمع وتشجع على التمرد ، كانهيار النظم العتيقة أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حال المعارضة تكون ظاهرة دائما ، إذ أن الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالإضافة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية . والواقع أن لكل فترة زمنية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، ففنانو عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوروبى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويلخص دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه انتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل

له أصول خاصة به وله مدارسه ، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهوراً يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دور كيم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحي ماداموا لا يملكون بأيديهم التأثير خيوط الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماماً ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة تتمثل فى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفنى قائم على :

أ - المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب - أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

ج - الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

٤ - النظرية التأثرية أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم (رنوار) و(مانيه) و(سيزلى)، عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية . أو بتراث الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام

العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شيء فريد ليس كمثله أى شيء آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفني الأصيل لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفني الذى ظهر فيه فندهش له ونعجب به وكأنه سر يذيعه الفنان لأول مرة ، وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مهما انعزل عن المجتمع فانه يعود إليه عن طريق الجمهور الذى يرجع إليه وحده تقويم العمل الفني . ويستند موقف التأثيرين بهذا الصدد ، إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدماً الصورة المكتملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدماً مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل فى عملية الابداع الفني هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجياً خلال الأداء أو التنفيذ . وقبل ذلك لا يمكن حصره فهو نداء لا محدود وفكرة منطلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولى لعمله الفني فان ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق فى النهاية مع تصوره الأولى . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه . ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ويقول (فان جوخ) « إن العملية الابداعية فضلاً عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى والدراسة المستمرة التى هى أدوات الابداع ، إلا أن تمام العمل الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدماً ، بل لابد من الأداء أو التنفيذ ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية » .

• - موقف مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الابداع الفني يخالف موقف

مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو فى نظرها شخص منطو على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسى «العصابى» وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة . وقد اتخذ فرويد «ليونارد دافتشى» مثالا لتأييد نظريته . فقد كان دافتشى أبنا غير شرعى . مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطا زائدا ، الأمر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر - فيما بعد - ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بتلامذته والمعجبين به ، وقد ظهرت هذه الاتجاهات فى أعماله الفنية فى لوحة الموناليزا مثلا ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكورة بالأنوثة .

فالفن إذن عند دافتشى لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام بالغريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبدو وتحويل لها من الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الابداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الغريزة الجنسية . ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابى فى أن القدرات التشكيلية (٣) التى لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه

(١) يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ - أحلام اليقظة ٢ - أحلام النوم ٣ - النهج العصبى والتوتر الحسى
٤ - الانتاج الفنى - ويمثل المنفذ الفنى نوعا من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة
٢ - القدرات التشكيلية - مثل : عامل الطلاقة ، عامل الابتكار ، وعامل
الاصالة وعامل التخيل وعامل التذكر .

من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة « كعقدة أوديب » مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابي ، بل هو يحاول عرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير . ويفسر شارل بودوان نظرية فرويد في الخلق الفني اللاشعوري بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعوري الفريد الذي يحدث في الحياة الشعورية ، وهو انفجار تلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب النفسي في كبتها . فالميلول الجنسية والرغبات المنحرفة تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين : فاما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفني ، بل لابد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفن ، فليس في قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فني .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسي (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفني فهو يذكر « أن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى شتى معقدة من النشاط الشعوري الإرادي والنشاط اللاشعوري ؛ ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها في تفسير الظاهرة الفنية إذ ما اتجهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه . إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي وكأن النشاط الفني يرجع إلى حافز فطري يمتلك الوجود البشري بأسره ويسيطر عليه ويسخره . ومن ثم فإن صراعاً ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التي تطفئ على الجانب الشخصي في حياة الفنان فتثير في نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو

ثمن المنحة الفنية التي يختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالى فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللاشعور الجمعى ، أى لا شعور البشرية جمعاء ، هو مصدر عملية الإبداع الفنى . ولهذا فقد ربط « يونج » بين الفن والوجود بصفة عامة ، واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى . ولهذا فان يونج يذكر لنا أن العمل الفنى — أى رسالة اللاشعور الجمعى — هى التى تخلق الفنان لا العكس ، فجيتة مثلاً لم يخلق فاوست ، بل فاوست هو الذى خلق جيتة .

الفصل العاشر

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر . موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي ، فانه يتعين علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخيا عند الانسان وما هو الأصل التاريخي للظواهر الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١ - **والنظرية الاولى** التي عرضت لهذه المشكلة ، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور ، فالفن إن هو إلا تعبير عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بتأثير الغريزة الجنسية .

٢ - **اما هيربرت سينسر** فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطا أرستقراطياً لا هدف له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣ - **ورأي ثالث** هو الذي يقول به (كارل بوشر) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلاً وهو أسبق الفنون جميعاً إلى الظهور قد نشأ في أول امره مع العمل الجماعي أثناء جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك ، ففي وسط العمل ينبري أحد العمال ويرفع عقيرته بالغناء ليرفه عن العاملين ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤ - **والرأي الرابع** هو الذي يقول به (بوجل - Bouglé) ويرجع هذا الرأي نشأة الفن عند الانسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت

للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم ، فالبداثيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلقون على دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من العظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضاً استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عن البداثيين .

هـ — **أما النظرية الخامسة** هي نظرية **اميل دوركايم** فإنها ترى في الدين نظاماً اجتماعياً هو الأصل في نشأة الفنون جميعاً . فالدين عامل هام في تشكيل حياة البداثيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البداثيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب . حيث كان العنصر الفني يظهر بوضوح في مشاهد الرقص الديني البدائي ، ونغمات الموسيقى الحناثرية ، زوصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأي يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين فيبينون كيف أن الطقوس الحناثرية — وهي طقوس دينية — كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن في القرون الوسطى الأوروبية مرتبطاً بالمسيحية أوثق الارتباط ، وإذن فعلى رأى دوركايم تكون الفنون غاية دينية أى اجتماعية — والدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردي بحث مصدره الفرد ، ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يتدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذي يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبراً عن هذا الحب في صوت رخيم يغني لفتاته ، أو هو يغني ليسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار في نشوة الحب الذي يعتصر فؤاده فيرتبها في شكل باقة ليهدئها

إلى محبوبته وقد تسهويه مظاهر الجمال فى الطبيعة فينقل صورة منها إلى
كوخه فيرسم الشجرة والزهرة مقاددا بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا
الجمال . فالفن إذن ذو نشأة فردية وعاطفية بحثة ، إذ هو تعبير صادق
عن أحاسيس الفرد وانفعالاته إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين ، بحيث تكون
النفس المعبرة هى أساس التفاعل وشرطه ، وهى التى تكون القابلة
المضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه على صورة تعبير فى فريد
فاذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه الأحاسيس بالكلام
المنثور ، قال نثرا ، وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام موزون مقفى
قال شعرا وأما إذا كان يعترى جوانب نفسه يتجاوز قدرته على التعبير
فانه يتجه إلى درجة أعلى وهى الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد أن يعبر
بأسلوب آخر أكثر وضوحا فانه يعبر بالرسم أو النحت . فهذه كلها
أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل الحادى عشر

تقسيمات الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة الميادين الفنية وهى المصدر الأول للنظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن فاذا لم يكن الجمال معطية فائقة للحس أى معنى يتجاوز الحس ويسمو عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فان هذه المواقف الميتافيزيقية والتصويرية والعقلية تتفق كلها فى أسباب أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحذف فيه العامل الشخصى . والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتتعين حينما تتصل بالواقع ؛ إن الشيء الجميل مثلاً ، ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى أنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الانسان والطبيعة ، أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل انسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال نفسية الفنان وأصول صناعته الفنية ، هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن قالفن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليدا للطبيعة ، وعلى هذا فان مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشيء الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هى تحاول أن تتركب أوليا

(١١)

معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تعسفياً من الخارج على الفن ، بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما تفعل فى الأخلاق تماماً حينما تستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لكى يتعرف على هذه المعايير . والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة Classification of Arts

كيف تصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر وثانيها : الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى :

أولاً - الفن التشكيلى : Plastique ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة. ويشتمل كذلك على العمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً - التصوير : ويسميه أيضاً بفن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحدائق .

ثالثاً - فنون اللعب بالاحساسات jeu des sensations مثل الموسيقى
وهى فن الاحساسات السمعية ، تم الملونات أو فن التلوين وهو فن
الإحساس البصرى .

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة من الفنون
المركبة مثل : المسرح ، والغناء والأوبرا والرقص الخ .

٢ - تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل ترتيبه للأفكار أو للمثل نفسها ، على أساس
التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أ - فى الدرجة السفلى نجد **فن العمارة** وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث
أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل
والتماسك والمقاومة . وتترأى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة ، ويعبر
الثقل عن جهد المادة لكى تنفذ إلى الأرض وأما المقاومة فهى جهد المادة
الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . الخ . فاذن هناك
عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة . ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى
هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب - ثم يلى ذلك **الفنون التشكيلية** وهى : النحت والرسم ، أما النحت
فانه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية ، ومن هنا نفسر إشار
شوبنهاور للتماثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال ، أما الرسم
فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصاً فى الرسم التاريخى .

ج - ثم **الشعر** وهو ينتجه إلى حدس الأفكار ولكن عن طريق التصورات
المعبر عنها بالفاظ . ومن الشعر ما هو غنائى وهو يعبر عن سكينة النفس

وهدوئها الدائم الغير المتذبذب الذى يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب إرادته المريضة الفارغة دائماً .

أما **التراجيديا** وهى النوع الثانى من الشعر - وتعد أسمى أنواعه - فهى تكشف لنا عن الجانب المفرع من حياتنا حينما نتعرض فى مواقفنا التمثيلية لذلك الصراع المفرع الخفيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التى لا نقوى على مغالبتها .

د - وأخيراً نجد **الموسيقى** خارج هذه الفنون جميعاً فهى مستقلة تماماً عن عالم الظواهر ، وتعبر عن صدق الصور وماهية العالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها . وهى أيضاً لغة كلية تعبر عن العواطف فى أصالتها ونقاوتها كالفرح فى ذاته والألم فى ذاته وهى تعبر عن هاتين العاطفتين بعد أن تفصل عنهما حوافزهما .

٣ - وقد أضاف **ليسنج Lessing** فكرتى الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلى المكاني الثابت . والفن الشعرى الزمانى الحركى ، وكذلك نجد فى العصر الحديث الأمريكى **توماس هل جرين Green** سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هى الموسيقى وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معاً .

وفى ثانى هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان فى المكان ، وفى ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أى الأدب الذى يستند إلى عنصر الزمان ؛ وهكذا نجد أن **Green** ينساق فى نفس التيار الكانتي الذى تأثر به « ليسنج » قبله .

٤ - أما عالم الجمال الفرنسي **شاول لالو** فقد وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الحيشطات في علم النفس ، فهو يميز بين تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية : -

أولاً - تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركسترالية والكورالية) .

ثانياً - تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

ثالثاً - تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل الباليه والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (ينابيع الماء والشلالات وغيرها .

رابعاً - تركيب العمل : أو الفعل ويضاف إليه : (المسرح) .

خامساً - تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور ، كما نلاحظ في (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية كما نجد في فن (النحت) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق) .

سادساً - تركيب اللغة والشعر .

سابعاً - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ) :

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تتعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - ففي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة

نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللفظي فيخرج لنا فن الأوبرا.

هـ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام : -

القسم الأول : فنون الحركة .

القسم الثاني : فنون السكون .

القسم الثالث : الفنون الشعرية .

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهي **فنون الحركة** :

١ - هذه الفنون تشتمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة ، وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور ، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة ، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد . ففي الرقص مثلا نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي تختلج في نفوسنا بحركات بسيطة ، فنجد راقصة الباليه - مثلا - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك . فبدلا من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة ، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه ، إذ تظهر فيه الراقصات براعتن في التعبير عن المعاني والانتعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « تريستان وأوزفلد » وقد قام الراقصون والراقصات - بتمثيل هذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب ألحانها وأصواتها . وكذلك مئات ثلث مسرحية هاملت مسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه.

على أننا لا يجب أن نقصر مهمة التعبير عن الانفعال والمعاني على رقص الباليه وحده ، بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما ترمز حركاته إلى انفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة . ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد ، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الدينى ، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنازية عند قدماء المصريين ، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فان دوران الدراويش واهتزازاتهم هو نوع من الرقص الدينى أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له . ولكن البعض يربط بين الاستثارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص ... وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الحميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الانسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تبحث عن وسيلة للتعبير عن هذه الحاجة الجنسية ، وهى من أولى الحاجات الأساسية التى تعمل على بقاء النوع الانسانى . فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجسمى ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفنى أيضاً ما بقى الإنسان على هذه الأرض وعلى ذلك فان التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفى أن هذا الرقص من الفنون الحميلة فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس فى الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال أن حركات الرقص العادية فى أى صورها هى فن من الفنون الحميلة مادامت تجد - استمتاعاً بها ومتعة لها وتقديراً عند أى فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون مدخل فى جميل أى دون أن تكون ثمت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة

يقدمها للاستمتاع الجمالى ، فان انتاجه سيعد انتاجا رخيصاً لا يستحق أن يراه ويقلده الناس.

٢ - **الغناء** : أما فى الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فاننا نعبر بواسطته عن احساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معانى كثيرة كالوفاء ومحبة الوطن ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره . وفى الغناء نجد أن أى إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون فى الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديراً منفصلاً عن عالمنا النفسى الخاص فنحن فى الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما ساءرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها . وإذا ما كانت الأغنية معاصرة نفسياً لأشجاننا أو لأفراحنا . أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فان الأغاني التى سمعناها فى ماضى أيامنا تشجينا أكثر من الأعمال التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمتع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأى نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فان الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى والملحن وحده تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكماً جمالياً على الأغنية ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأى أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد تحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست على

مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فأننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل ديني يرتبط بأوامر الدين ونواهيها .

٣ الموسيقى :

أما في الموسيقى فإن الغناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشري ، وقد اختلف مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور ، والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها وهو انطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، عندما يشعر بالحب وهو أول ظاهرة انسانية تدور حولها مختلف العواطف والانفعالات ، وحينما يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطوع شبه منعم يتجاوب مع أنات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يحدث موضوع حبه أو كأنه يناجي الطبيعة التي تحضن هذا المحبوب أو كأنه يسرى عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيرته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تترامى مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرغبة ، فيكون لهذا الغناء وسماعه لرجع صوته اثتناساً منه أو محاولة للشعور بالآيناس . ثم أن الإنسان الأول كان يحس إحساساً صادقاً بديب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخزير الماء المنبثق من ينابيع الأرض والمنتدفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار وأصوات الطيور المختلفة وديب الحيوانات وأصوات الرعد ووميض البرق غير ذلك من زجيرة الرياح وهبوب النسيم اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من

الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة تجد لها صدى في نفس الفنان البدائي ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأوركسترا الطبيعية فيتولد لديه لحن جميل يتماوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرانيها اليوم دقات وأصوات تقرب كثيرا مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة - فمثلا نجد عند شعب جزر هاواي ألحانا موسيقية يخيل إلى من يسمعها أنه يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول . وذلك يرجع إلى هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويتخللها . وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصلية فأنك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقسم والخضوع لقهر الطبيعة والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر فهو كريشة في مهب الريح يحمل أثقال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابرا في حيرة خاضعا لضربات القدر . وعلى الحملة فأننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الانسانية وخضوعها للأعمى للطبيعة في بساطة وسذاجة صارخة . وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشوك وغيرهم فأننا نجد ألوانا من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرع الطبول ويزجر أثناءها النفير القوى ذو الصوت المرعب ، ومما لاشك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلا ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية القوية الطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة - وكذلك فإن هذه الموسيقى نتجواب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الإفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر ألوان شتى من الصراع والإغارة

ونحن نلمس في موسيقى الجاز تعبيراً عصرياً يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا . ومما هو جدير بالذكر أن هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبي إفريقيا ثم انتشر منها إلى أمريكا وباقي أنحاء العالم .

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجاوب النفس مع ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي — كما قلنا — في المركز الثاني بعد الغناء من حيث الظهور التاريخي ، لأن الإنسان مدفوع أولاً إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستنطق الأوتار والآلات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفسي الإصيلي ، فالغناء التلقائي المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عند البدائي سابق في الظهور على اللحن الموسيقي الذي يعزفه الفنان البدائي كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

القسم الثاني — فنون السكون :

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناسق العقلي وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقاً فكرياً مترمناً . والإنسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الإعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . وغاية التذوق الجمالي لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفني التي أتبع للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التي تشيع في نفسية المشاهد للأثر الفني ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالي ويقدر القيمة الفنية للأثر الفني الذي يعاينه . وقد تختلف مع لازباكس وغيره ممن يذهبون مذهبه في تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يصل بنا الإحساس بجمال التمثال أو الصورة إلى قمة التذوق أو حينما يمثل الأثر الفني موضوعاً من صميم الحياة ، فانه يحس بديب الحياة في أثره

الفنى ويشعر بأنه ممتلىء حركة وقوة وحيوية - وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الأثر نشعر بهذا الديب وهذه الحركة وكأن تمثالا مما ينطلق بدون جناحين عبر الفضاء بما يجسمه من معنى الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة أو أى نشاط رياضى أو فنى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن تحس احساسا عميقاً بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكناً فى مظهره وعند النظرة الأولى العابرة .

وكان لازباكس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل واحد ، وأن الأثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعياً وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكناً إذ هو ثابت يتحرك ، أما النظرة المتعمقة فانها شىء آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها بالأثر الفنى نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيى موات الجهاد وتجعل المتأمل بها يحس بدبذبات الحياة فى جنباتها ، فاننا سنجد فى آخر الأمر أن الفنون جميعاً ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

القسم الثالث - الفنون الشعبية :

ومنها الشعر الغنائى ، والشعر القصصى ، والشعر التمثيلى ومنه الكوميديا والتراجيديات ، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين ناحيتين :

(١) الفن الأدبى .

(٢) الغناء أو الموسيقى .

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بصدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليداً له أو تأريخاً لحوادث معينة ، بل هي تعبر عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها .

٦ - تصنيف سوريو :

وأخيراً نجد باحثاً فرنسياً جمالياً آخر هو **انين سوريو** Souriau . فقد وضع سوريو أستاذ علم الجمال في السربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولاً على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الناحية الأولى تجد محسوسات أساسية بسيطة . هي صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر . ويخصي سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

- ١ - الخطوط ٢ - الأحجام ٣ - الألوان ٤ - الاضاءات
- ٥ - الحركات ٦ - الأصوات الجزئية المقطعة ، والمقاطع الصوتية
- ٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمحسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى أو غير تصويرى . بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنتظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو وجودات وتختلط تماماً مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شىء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخل الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثمت لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمارة فلا يمكن الفصل بين البيت

المشيد الذى هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير لفن العمارة وكذلك الحال فى الموسيقى والرقص إذا لم يكن كل منهما معبرا عن موضوع معين فى الألحان الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الحمل الموسيقية المعبرة والمفردات الموسيقية التى تتألف منها .

ويوجد أيضاً فى كل قسم من هذه لأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية الخطوط الأساسية أو البنية التى تتركب منها الصورة ، ف وراء الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توحى لنا فى اجتماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٧٦) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، ثم صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون الصغرى ، وذلك حسب تصنيف سوريو . ونجد فى الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة المبينة فيها . ثم نجد فى الجزء الذى يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون الدرجة الثانية .

أولاً - فنون الدرجة الأولى :

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفى الذى يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية . فيستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون ثمة موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال فى فن الزخرفة العربى .

٢ - فن العمارة أو البناء والانشاءات المعمارية : Architecture

٣ - التلوين الخالص : Peinture pure

٤ - الإضاءة والأشغال الضوئية : Eclairage, Projection Lumineuses

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظم الخالص : Prosodie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانيا - فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

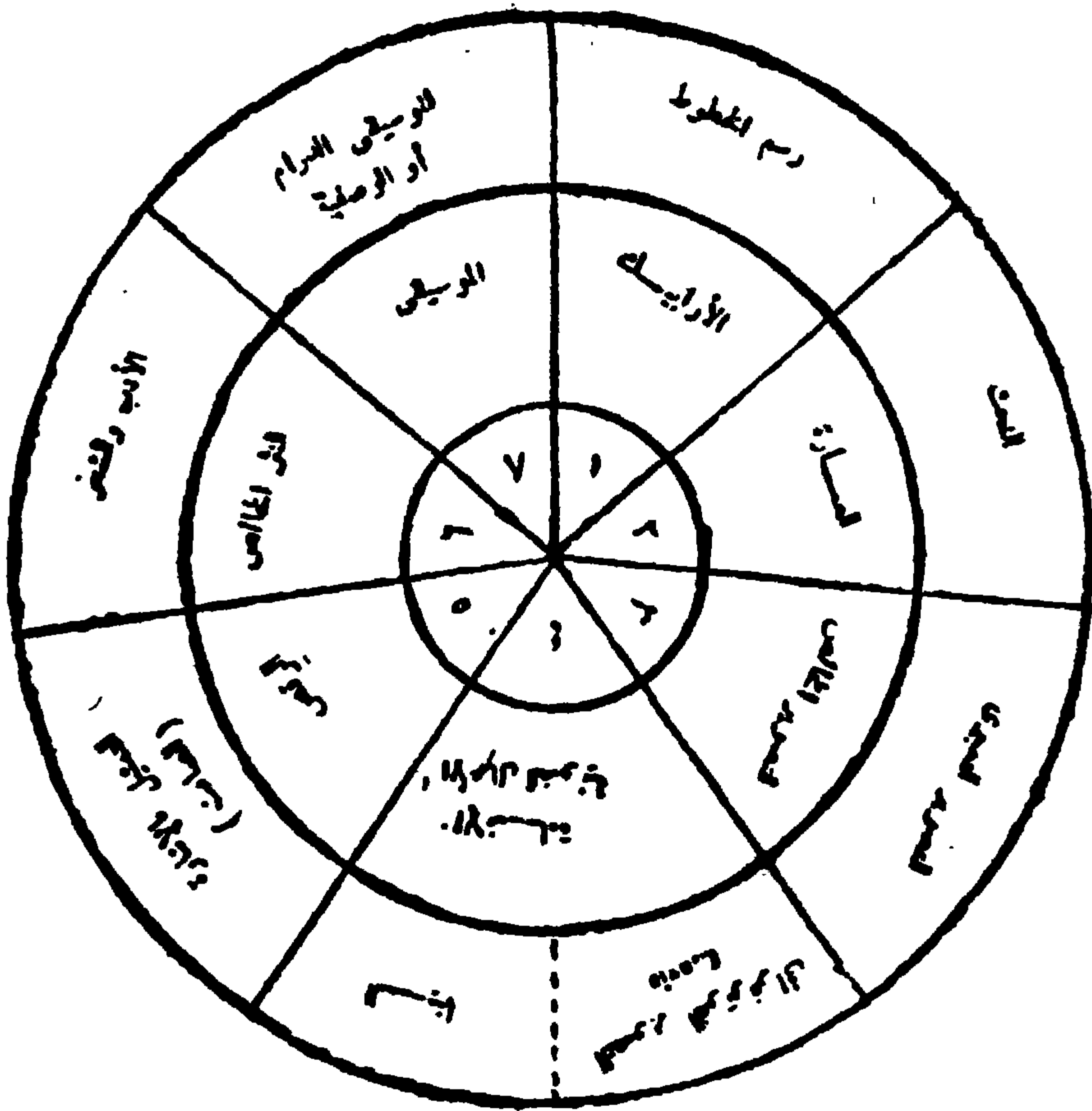
٣ - التلوين التصويرى : Peinture représentative

٤ - التصوير الفوتوغرافى : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر

(E Souriau, Correspondance des Arts)

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سوريو

- ١ - (الخطوط) A : - الأرائيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C
- ٢ - (الاحجام) A : - العمارة B - النحت C
- ٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C
- ٤ - (الاضاء) A : - الأعمال الضوئية B - التصوير الفوتوغرافي السينما C
- ٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالاشارة (الصامت) C
- ٦ - (اصوات ذات ملطم) A - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C
- ٧ - (اصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدرام C

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى
C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لسته أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور ولبسنج وشارل لالو ولا سباكس وسوريو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه ، والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوريو للفنون الحميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما تجد في التصنيف التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنونا إيقاعية ثلاث هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني . وأخيراً فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية . فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده . ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء الخ

الفصل الثاني عشر

الفن والواقع الحى

استعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفنى ، ونريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل فى عمارها .

١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة :

نعرض أولاً للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث تنعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق فى المعرفة الخالصة فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة ، فهو أيضاً أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفى بالمشاركة الوجدانية فحسب ، فيأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة

والنشوة ، وعلى هذا فان الفن يصبح نوعاً من الاستبطان أو التجربة الصوفية التي تحدث ضرباً من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلا في الربط بين الفن والحياة لأنهما ربطا الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلاه منه ملحقاً للفلسفة .

٢ - الفن مرتبط بالحياة : أرسطو :

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو . ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعنى أنه يستمد وحيه من الواقع . ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أى تلك التي تقوم على مبدأ التخيير أو بمعنى آخر هناك فريق بين الواقعية الساذجة التي ترسم الواقع كما تفعل آلة التصوير - وهذه ليست من الفن في شيء - والواقعية النقدية كما نجدها عند أرسطو فهي ترمى إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أو تختزله أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يجعل الفن قريباً من الواقع أى من الحياة .

٣ - جون بوى ١٨٥٩ - ١٩٥٢ :

ونجد أيضاً في موقف جون ديوى محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلق عليه صفة نفعية عملية وظيفية ويسبغ على الخبرات الانسانية بصفة عامة طابعاً جمالياً ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية ، ومن ثم فلهذا لا تميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمزجة الاستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ،

فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى هو فى طبيعته كأى تليذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية . »

وعلى هذا فان العنصر الجمالى - كما يرى ديوى - ليس خاصاً بالفنون الجميلة وحدها ، بل أنه ليكسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل سمة الجمال ، ومن ثمة فهو ليس دخيلاً على التجربة الإنسانية وليس أثراً من آثار الترف أو الكسل أو اللهب أو الحدس الصوفى أو التسامى الأخلاقى بل هو نوع من الترقى للسلمات العادية التى تميز الحيرات المكتملة السوية . ولهذا فان الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الانسان ، فى الناحية الإقتصادية مثلاً نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى إظهار منتجاتهم بطريقة جمالية . وكذلك فاننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذا ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يودى موقفة إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الانسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالاً للتجربة الفنية الخاصة ، إذ أنها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخاصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ - التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو (١) :

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها وليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عالم الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهر الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الامتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن نجمع أولاً طائفة من النماذج الجزئية المتباينة وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية . أو بمعنى آخر يجب أن ننشئ علماً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير بابيه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الابداع أو في التذوق الفني .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ - **الوظيفة التقنية للفن** L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ، وهذا هو موقف أصحاب مدرسة « الفن للفن » عند بودلير وأوسكار وايلد

(١) راجع : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, PUF.

(٢) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: 'art loin de la vie - les grandes evasions esthétiques

: Lécononomie des passions, Vrin.

وجونكور . فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كمال La fonction de diversion

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوبر ولامارتين الذى كان يطبقه فى حياته فكان يمارس الفن لكى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - الوظيفة المثالية للفن La fonction de perfectionnement وتكون

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأفلاطونى محاولة تحميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يضى على الحياة طابعاً جميلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أقاصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passion وتكون مهمة

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر انفعالاتنا ، ويحررنا من الألم ويحصننا أخلاقياً ، فقد كتب جيته آلام فرترحتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار ، وكذلك فان « المأساة » تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردها هى وغيرها من المشاعر العنيفة فتتعم بالراحة والسكينة .

٥ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن La fonction de redoublement

ومهمة الفن حسب هذا الموقف هى تسجيل ظروف الحياة بقصد العمل على استبقائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها فى أضيق الحدود ، وقد تكون هذه التزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Tain أو حيوية كما هو

الحال عند جويو Guyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر ، كما نجد أيضاً هذا الاتجاه عند مونتي وستندال وبروست . وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصف بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني من التحوير الرومنطقي ذو الطابع الخاص .

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأن الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية منطلقة تنتهي بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي ، فليس الفن ميداناً للأخلاق أو الدين كما هو يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع — حسب رأي لالو — إقامة علم للظواهر الجمالية ، على نسق علل الظواهر أو الوقائع الأخلاقية .

وقد سبق لنا أن أشرنا — في موضع آخر — إلى القصور الواضح في هذا الاتجاه العلمي الجديد الذي يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية .

الفصل الثالث عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع . فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع . إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس . وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — . ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي.

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسي الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع . ومن الناحية الانسانية العامة نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي . فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية . فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معان إنسانية خالدة .

وإذن فالفن على تأثيره واضح في إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بني البشر واجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج تظهر فنون كالمغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ، وكذلك يظهر الفن في العلقوس والمراسم الدينية وكذلك في الشعائر الحناثرية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال الخ . . وكذلك

للفن أهمية مادية اقتصادية ، فالصناعات الكبرى - وقد قامت على طريقة التركيز في الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من إحتدام المنافسة بين المنتجين ، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقه أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع ، وتجميل مظهرها . وتغاييفها بطريقة فنية يجذب المشتري ويضمن للسلع رواجاً كبيراً فالعنصر الجمالى فى الصناعة أصبح ذا قيمة عظمى . فثلاً لا يقبل الناس كثيراً على شراء سيارة قبيحة المنظر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتري بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال فى جميع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائى أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن فى المجتمع كما يلى :

١ - الفن وسيلة **للتسلية وللترويح عن النفس** من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفنى فى كل نواحي حياتنا الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ، ولهذا فان العامل الذى يقضى حياته كلها فى صنع جزء من دبوس يشعر بركود عقله وإرهاق نفسه من هذا التواتر الرتيب فى عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسى وبعث النشاط فى حياته الشعورية ، ولا يتأتى له ذلك عن طريق الفن ، إذ الفن بما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس ومجددة للنشاط يكون فى نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر فى زيادة الانتاج .

٢ - الفن يخلق تيارات وموجات عارمة من **المشاركة الوجدانية** وبذلك يودى إلى الوحدة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى عن طريق النظارة والمعجبين والمتنوقين .

٣ - **وللفن وظيفة تربوية** هامة إذ أنه أداة لترقية المشاعر والتسامي بالحس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في روائع الآثار الفنية .

٤ - **كذلك للفن وظيفة عملية** : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية العظيمة والأواني الفخارية وقطع النسيج . والملابس القديمة والدروع المزركشة ومقابض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني والتواييت والعربات والنقوش التي تكون موضوعاً للدراسة العلمية التاريخية .

٥ - **الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية** : فهو يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فترع إلى النضال وتحقيق أهداف الوطن .

٦ - **ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية** : فإن الدين يستخدم الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم . أو النحت أو الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق بالدين . وقد برع عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية كصور المسيح والعذراء و صلب المسيح والعشاء الرباني . كذلك نجد تقدماً ملحوظاً فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها .

وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكمن وراء خلقه الفني .

فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم حدود الفضيلة .

٧ - **الوظيفة المنطقية للفن** : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال بوالو بالفعل إنه لا يمكن أن نخلط بين الجمال والحق . وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقتنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي وحد بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا . فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من انسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى . ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم : إن البرهان الرياضي البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاوة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم في مجمله هو نوع من النشاط الذي يعبر عن جلال العقل وبعائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام *Harmony* الذي هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر في نظر العقل تنظيماً ما .

فاذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقي معقول . فانه بذلك يصبح كأي أثر من آثار العقل كما هو الحال في نظام المخلوقات وتطورها وفي نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلياً للعقل ومهيئاً للجمال . في نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل في حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل في صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول « جويو » : « الحياة مبدأ الفن . ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام . فالانفعال الفني هو الذي يملك علينا كياننا كله في لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا في نطاق شعورنا بالحرية . » .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى

١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية :

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع ، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد استرعت أنظار علماء الاجتماع ، وأصبحت دراسة الفن فرعاً من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى Sociologie Esthétique ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى ، يتدرج منعزلاً فى مواجهة تمسك الفنانين والمتذوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه . ويبدو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعرقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فترى الوجوديين من أتباع هيدجر وباسبرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه أو السقوط : لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها ، ولكن النتيجة الحتمية للمذاهب الوجودية هى أن الممارسة الحرة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية ، « فتجربتي أنا » الفريدة هى التى تسمح لى بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن « المواقف النهائية أو الحدية » التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمت مشاركة أو معاونة من الغير - هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق وأخيراً بالعدم - هى التى تصلح لأن تكون محركاً للعمل الفنى الأصيل . أما « السقوط » فإنه لا يحرك فى الفرد شعوراً أو انفعالا

ذا طابع خاص ، وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون حافزا أصيلا على الانتاج الفنى الممتاز . وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وساطته ويوحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والحدة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة فى الفكر الأوروبى المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية . وما ينبغى أن تكون عليه الفنون فى رحاب الاشتراكية ، غير أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام . فلم تقتصر ممارسة التوجيه فى البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً فى دائرة هذه التوجيه الملزم الذى تمارسه سلطة الدولة .

٢ - النزعة الفردية الرومانطيلية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية فى الوسط الفنى إنما يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب « الفن للفن » فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو فى عزلة عن المجتمع . أى وهو فى برجه العاجى ، وأن هذه العزلة أو هذا الانفصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والإلهام الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصبا للنزعة الفردية ولبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والحمود والظلم وضحالة الذوق الفنى ، هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم إنما ينتجون للأجيال القادمة . وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فان الخلود أو المجد أو

ذبيوع الصيت الذى ينشده الفرديون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ - النزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكائن . وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن بالفردية العقلية . فقد وضع للدوق قوانين تصلح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى ينتفى إذا لم توجد حياة اجتماعية أى « مملكة للغابات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف (كانت) يختلف عن موقف الاجتماعيين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى ، بينما نجد أن علم الاجتماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى . إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم اجتماعى معين . لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين . فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى .

٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الاجتماعى بصدد الفن مخصصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ، ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجمالين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً ، فاعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالتالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى (١٣)

موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين عالم الجمال وعالم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هي : الجنس والبيئة الطبيعية والأخلاقية . ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذي يليه . بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضابط الاجتماعي وحده على الفن ، ذلك الضغط الذي يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتبعة نجد موقف جويو فهو يتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التي يفترض وجودها في الفنان وفي المعجبين وفي شخصيات الأثر الفني على السواء . وهو يرى أن هذه الشدة تعاو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهي تمتلئ خصوبة وتدفقاً وتكون مصدراً لابداع الحياة . ومن ثمت فهي أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويو يجعل المشاركة الوجدانية - في نطاق انحاء الذوات المتماسكة وفي نطاق المجتمع الذي يتألف من هذه الذوات المتماسكة - أساساً للشعور بالجمال ، بالاضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعي فانه مع هذا لم يفلح في الاقتراب من الموقف الاجتماعي الأساسي ، ذلك لأنه فضلاً عما أخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي - منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية - فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الابداع الفني ذات طابع مطلق ، إنما يرفض علل الاجتماع الجمالي قبول أي مبدد مطلق .

٥ - النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت

(١) راجع :

Ch, Lalo : L'art et la vie sociale, Notions d'esthétique,

الدكتور عبد العزيز عزت . الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

بعض الشئ . فان دعاة هذا العلم رأوا أنه من الضروري أن ترسم أولاً حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلاً عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالى .

فقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهى أساس الشعور بالجمال وكذلك « انعدام الانسجام » الذى هو أساس الشعور بالقبح - هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيداً مما يظن الفرديون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض فى الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام فى الشئ الحميل متعلقاً بهذا الشئ أى بالموضوع بحيث يكون صفة لازمة له ، منفصلة عن إدراكنا له فى عصر معين . وفى مجتمع معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا فى مجتمع معين وفى زمان معين .

فالانسجام الذى ندركه فى الأثر المعمارى مثلاً ، ويكون أساساً لحكمنا على هذا الأثر بالجمال ليس هو المتوسط الذهبى النظرى الذى يصدق عند الجميع فى أى عصر من العصور . وفى أى مجتمع من المجتمعات ، بل هو الانسجام الذى تستريح إليه أذواق الناس فى مجتمع معين وفى عصر معين ، بحيث يلقى قبولا واستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا أنه يخضع للتنظيم الاجتماعى وللجزاءات الاجتماعية .

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الأثر الفردى وفاعليته فى العمل الفنى ، بل إن الفرد هو الذى يبدأ العمل وهو الذى ينفذه ، ولكن الفرد هنا ليس مستقلاً عن غيره من الأفراد فى المجتمع بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التى ينبع منها إلهامه الفنى والذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه . وتفسر الأصالة اجتماعياً

على أساس تقدير المجتمع للفنان واعترافه بأنه أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دوركيم » و « ليثي برول » في تأكيدها للطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة مبالغتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الأمر أن الفرد ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذي يصفه الناس بالأصالة والحدة إنما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزاة هي محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صبغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا « التركيب » عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغاً أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والاستحسان مولياً ظهوره لتصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ماها ، ومن ثم فإن الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ، ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه « بطل » متظر؟؟

فالفن إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم . ذلك أن الفن — كما ذكرنا — يتميز بالطابع النسبي — وهو ينبع أصلاً من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفسراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالاختلافات الفردية أو الاجتماعية .

وإذا كان المجتمع هو مصدر « القيمة الجمالية » فإن للفرد أيضاً دوره في عملية الخلق الفني — كما ذكرنا — ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور

الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيراً من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللاشعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصبغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فإنها تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع في النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفني وللقيمة الجمالية ولإحساسنا بالجمال .

٦ - التنظيم الاجتماعي للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع . ومن ثم كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعي ، ولما كانت النظم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفني في المجتمع لابد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التي تشكل في مجموعها تركيباً فوقياً يعلو ويظل سائر مجالات الكون (١) .

أولاً - العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلي :

١ - **المادة** : وتعتبر المادة التي يشكها الفنان أولى هذه العناصر الغير الجمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب في فن العمارة .

ب - **الحرفيون (الصناع)** : وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابي لهؤلاء الحرفيين هو الذي يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين واختفائها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابي .

ج - **الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية** : وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفني ، ذلك أن الانتاج الفني في المجتمع

(١) راجع : Ch. Lalo, L'art et la vie sociale

يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أيضاً حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة ، فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرسقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو بورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة يرددون إلى أنه حينما تخمد جذوة الصراع الطبقي ، فان كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك الفنون التى تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . فسندثر الفن الأنانى الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع ، وبذلك يكرس الفن نشاطه للجماهير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق ، وتتلاشى إلى الأبد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة . بل سيكون التزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د - **النظم الدينية :** ولهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالى - تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص . وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل . ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت . ولا شك أن دراسة اليظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين فى حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحاً فى مختلف العصور فقد كان الفنان المصرى القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصرى القديم . وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن فى العصور الوسطى الأوروبية وفى عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو استهجان رسم صور

الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

هـ - **النظام العائلي** : تعتبر الأسرة نوعاً من التنظيم الاجتماعي للممارسة الغريزية الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع اجتماعية ونفسية وفسولوجية ولكنها إذا ما اتخذت مظهر الترف ، فإنها تندرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الاجتماعية الأخرى تشبع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسي والانشقاق الديني .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلي السوية الرتيبة . مثل الاستقرار العائلي وءظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج لزوجته أو الأب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يثير انتباه الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشقى به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع . وهكذا فإننا نرى شكسبير وقد أخرج عملاً فنياً رائعاً بتصويره مثل هذا الحب في « روميو وجوليت » .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ؛ فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل « غادة الكاميليا » أو « نانا » أو « أزهار الشر » إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الأعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل إن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل أى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة

من الصور أساليب الحياة العاطفية . وكان الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية ، فان الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الغرائز المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعي ووسيلة تطهير نفسي كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستتعدد ويشيع فيها الانفصال وينعدم التماسك الاجتماعي إذا لم تجد منفذا كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكبوتة .

و - **التعليم** : ونجد أيضاً لإتجاهات التعليم آثارها التي لا تجحد على الثقافة الجمالية في أي مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفني للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الغير الجمالية التي تتداخل مع الفن كتنظيم اجتماعي ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما تتداخل في أي تركيب جمالي لا تسلبه طابعه الجمالي المعين واستقلاله الخاص عنها . بل إن التركيب الجمالي يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها مسحة جمالية .

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم غير جمالية . فمثلاً نجد أن الشعراء والمثاليين قد عداوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين . وكان أيضاً لروافع الفن الايطالي تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين في الأتراك وتأثير الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فان الاستقلال النسبي للفن يسمح له بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في الحياة

الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو للفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس دون أن تستهدف غرضاً أو غاية . وقد يمثل العمل الفني أيضاً هروباً من نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهدئتها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد . وقد يكون أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المنازل والحدائق القائم على أساس فنى جمالى ، تأثيره الذى لا يحدد على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيراً من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف التاريخية فى مجتمع ما . بينما نشاهد عنف الأزمان السياسية والعسكرية إبان الثورة الفرنسية . نجد على العكس من ذلك فى الميدان الفنى انتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء فى حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة البورجوازية فى عهد لويس فيليب قد صاحبتها أزمات قنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقائدها ، وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا دينى وتقوم نظامها الدستورية على أساس مدنى غير دينى . نجد أنه فى خلال هذه الفترة تظهر فى ميدان الفن حركة الأدب الكاثوليكي الجديد وافتتاح الصالونات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة فى الميدان الفنى ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبليين والتعبريين والسرياليين والتجريديين ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تبتعد كثيراً عن الذوق الشعبى وبذلك نجد تعارضاً أساسياً بين اتجاهاتها واتجاه التنظيم السياسى والاجتماعى الديمقراطى فى داخل الجمهورية الثالثة فى فرنسا .

وعلى هذا فإن المؤرخ قد يحار فى فهم الأعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن عادات وأخلاق العصر الذى يؤرخ له ، فقد يكون الأثر الفنى معارضاً لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً عنها ، وقد أشرنا إلى هذا

الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما ألحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الالتزام (١) الايجابي بالنسبة للمجتمع ، أى أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعاً ومعبراً عن التيارات الاجتماعية إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكمن جوهر الفن وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسى للحرية الانسانية والاستمتاع بهذه الحرية .

وإذا اعتبر الفن ترفاً مفرطاً يتسم بطابع التحدى المثير فانه يكون صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الأنانية وروح التمرد وتخلى بسلامة الذوق . فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال عدة من المعجبين به واشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملاً اجتماعياً ، مهما ظن البعض أنه عمل فردى ، فان الفنان التشكيلي الذى ينجز لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة وبتقدير الناس لفنه يوماً ما : وما الشهرة والحفاوة إلا أمران اجتماعيان . يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

(١) قد أثار الاشتراكيون قضية « الالتزام » في الفن ومضمون دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من اراء حول استعداد الفن لمقوماته من المجتمع وتغييره عن إرادته . ولكن النظرة الاشتراكية للفن ينحصر مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها هي طبقة الكادحين أى البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى الالتزام عند الاشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الالتزام ، أى أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه فيخضعها لأوامره ونواهيه ، بحيث يكون الفن « سوجها » فلا يصدر عن التلقائية الحرة للفنان ، والواقع أن الالتزام انما ينبع من ذاتية الفنان الاشتراكي ، التى تكون قد انصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الاشتراكي فيحس الفنان — وهو يعبر في حرية تامة وبدون أى الزام من سلطة أو أخرى أنه إنما ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتياً بعيداً عن أى ضغط خارجي .

ثانياً - النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم اجتماعي معين

الشعور الجمالي وجزائاته :

يجب أن نسلم أولاً بأنه يوجد شعور جمالي وشعور أخلاقي ولكل منهما أمر مطلق وجزاءات تصدر من سلطة عليا ، وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التي يستند إليها الشعور الجمالي . وكذلك الشعور الأخلاقي والتي تصدر عنها الأوامر المطلقة . سلطة شبه دينية تتمثل في الله أو أرباب الفنون *Muses* أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر والأساطير الخرافية التي تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية في المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعي الواقع على الأفراد في المكان والزمان . ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الأساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث في المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور . ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفني فيعجب به أو لا يرضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الأعجاب الفني الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الإحساس أو الشعور المرهف ، وأصحاب هذا الإحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكونات العمل الفني التي تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل في : النجاح والمجد والخلود وأضدادها . أي تلك التي تشير إلى النشل وعدم النجاح والاهمال . والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافزاً له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعورياً . ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير في الحاضر أو في الماضي أو في المستقبل هي الأساس الأول لأحكام النقد على الأعمال الفنية ويجب ألا نخط بين الجزاء الجمالي ونتائج

الاقتصادية ذلك النجاح في ميدان العمل الفني وربما لا يؤدي إلى الثراء العريض فتد يقتصر الجزء الفني على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب . فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزء الاجتماعي صفة الانتشار والتنظيم في المحامع الأكاديمية في صورة جوائز ومراكز خاصة . وقد كان أمل الفنانين دائماً أن يصبحوا أعضاء في الأكاديمية الفنية أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذي يصدر الجزاءات الجمالية عن طريق جماعاته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضي أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التي من النوع الأول هي جماعات المرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذي يتأثر بالايحاء وينقاد في كتلة واحدة وراء عوامل الاستثارة ووسائل الإعلام البارة .

بحيث تنمحي إرادة الأفراد ، كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الأعمال الفنية تتأثر كثيراً بوسائل الأعلام المختلفة في عصر انتشر فيه الإعلان بطريقة مذهلة . ولكن الفن في العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الأعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يحدثه الجمهور العادي — الذي تلتقي جماعاته عرضياً — وتكون أحكام الجماعات المتخصصة ذات الوعي الجمالي هي المعول عليها في الميدان الفني ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الأسلوب ، فالأسلوب هو ما هية الفن
فلكل فنان أسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه . وليس الأسلوب هو
الأصول العامة للصناعة - تلك التي يتلقاها التلميذ المبتدىء عن أستاذه الفنان -
بل الأسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا خاص
وحرية وتلقائية خصبة . أما الأصول الفنية للصناعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها
الفنان كقواعد لحرفته ثم يجريها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو
قيمه . فالفنان الذي يحتذى هذه الأصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها . أما
الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الأصول المتعارفة ويشق طريقاً جديداً
ويخلق أسلوباً فريداً يعرف به . وقد يمارس فنانون آخرون نفس هذا الأسلوب
فتنشأ مدرسة فنية كمدرسة فينسا والمدرسة الفلامنكية الخ .

فالأسلوب إذن هو العامل الحيوى في الفن ويمكن أن نشبه الأسلوب
بالنفس . وأصول الصناعة الحامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة
والانفعال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الأسلوب أيضاً أساساً لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية
بعضها البعض الآخر كما هو الحال في الأنواع الأدبية أو الفنية . ومن هذه
الأنواع نجد الشعبي كالكو ميديا والأرستقراطي كالتراجيديا ، ولكن هذه
الأنواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لأحكام الطبقات الاجتماعية .
فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا
فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال . وكذلك التراجيديا
الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبي . ويظهر الأسلوب أيضاً فيما
يسمى « la Mode » ولكن سرعان ما تنتشر الموضة في المجتمع الحديث
نتيجة للتقليد الأعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك

الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة . وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الأسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة انتشارها ذبوعها .

البيئة :

مما لاشك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى . مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع . ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمت ارتباطاً بين الصور الاستطبيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشمل عليها البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالحامات والصور وطريقة الأداء والموضوع والاتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية فى أسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير فى ازدهار الفنون الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فثمة شعب يميل إلى التلوين الصارخ . و شعب آخر يغلب على أعماله طابع التلوين البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التى تحدث فى المستمع اهتزازاً أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الدينى فى مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة . وكذلك تتأثر الفنون بالأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التى تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمى خالص لا يصبغ بصبغة

المجتمع الذى ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر حماية الانتشار الثقافى ، ومع ذلك فهو يظل غريباً عن البيئة التى يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مساحة الأداء الفنى السائدة فيها .

تبين لنا مما سبق أن النظم الجمالية الأساسية فى الحياة الاجتماعية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب ، وبينما يختص الأسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالى والكم الإعجابى أى الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .

الفصل الخامس عشر

علم الاجتماع الجمالي^(١) (تابع)

التطور الاجتماعي للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخي للفنون من المباحث الأساسية في علم الاجتماع الجمالي وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن في كل عصر من العصور . من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمستوى الحضارة في كل عصر على حدة . فيكون له طابعه الذاتي المميز وصفاته الأساسية التي تجعله يختلف في عصر عنه في أي عصر آخر .

١ — المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائي :

ولما كانت النزعة التطورية في الدراسة العلمية تتطلب أن نستعرض موانع الفن في أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية . لهذا فيتعين أن نستعرض صور النشاط الفني عند البدائيين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً في مناطق متروية من العالم .

(١) راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالي للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦ - ٩٧ .

راجع أيضاً :

Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Boas : Primitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now "The significance of Primitive Art, p. 33.

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد من التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملموس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين . والفن البدائي ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو مسحة دينية ، فلوثنية أثرها الكبير على الفن ، ويبدو واضحاً فى المظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم ، وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء ، وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائي يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما اتقاء لشره . وذلك كما يرسم البدائي صورة الثعبان أو التمساح مثلاً ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور وللغناء . ولهذا فان « ليني برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

وللفن عند الأقوام المتأخرة أيضاً صفة الرمزية الهندسية فهم يرسمون أشكالاً هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام أو التأثير فى العدو أثناء الحرب ، فالعمل الفنى عندهم لا يقوم لذاته بل باعتباره وسيلة للتعبير . وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملى . نفى .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعاً مميزاً وصفات تخضع للعامل الاجتماعي التاريخي ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها والحديث . يتميز أيضاً بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية وللتطور التاريخي ، وأقدم الفنون التي عرفناها منذ هذه الشعوب المتقدمة نجدها في الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الأرستقراطي فهي فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالملوك والأمراء والنبلاء ورجال الدين ، ومن ثم فهي فنون تمثل اللهو والترف ولا تعنى بحاجات الشعب ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضاً صبغة دينية . فنجد في مصر مثلاً الأهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد . وهي خير دليل على الوجهة الدينية للفن . وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائياً . بل كان فناً نفعياً مقيداً برغبات أصحاب السلطة في المجتمع ؛ ولهذا فقد كان الفن محافظاً واستاتيكيّاً لا يخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فناً أخلاقياً . بل لقد كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والحلاعة . وتسوده أساليب التزيين والتجميل . هذا بالإضافة إلى أنه كان فناً حريياً من بعض الوجوه من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وانتصاراتهم ، كما نرى في كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية اهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يمجّد ويصور الحياة الدنيا بآمالها ومسرّاتها . ولا يعنى كثيراً بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع البهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهرًا من مظاهر الترف والثروة بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات اجتماعية لا تتعلق بطبقة

واحدة ، بل المجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فناً ديمقراطياً وكذلك فقد كان فناً حياً متطوراً يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدماً من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الأمام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيراً نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فإننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الأصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن انسانى .

وإذا انتقلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى فى أنه فن أرسقراطى حدى يمجّد الحكام والقواد وانتصاراتهم ويمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فناً موجهاً للمتعة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبراً عن نواحي المحبون والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيداً عن الدين غير خاضع لتأثيره الأخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، تقدماً ظاهراً عند الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الرؤساء والحكام . وكذلك ازدهر عندهم فن الحداثق وهو ذو وصلة وثيقة بفن الغمارة .

والأمر الذى لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدوداً بحيث لم يكن بضارع الابداع الفنى عند اليونانيين القدماء . فبينما نجد العبقرية اليونانية تبرز التقدم فى المياد الفنى والفلسفى ، نجد العبقرية الرومانية وقد كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

الفن للمسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية في القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة الفضيلة ويصور النزعات السامية في الانسان ، والفضائل الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر . والأمل في حياة خالدة ، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وروعة مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب يتضح بالايان الدافق الملهب وذلك كما سنجد فيما بعد صور صلب المسيح والعشاء الأخير ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البناء وقد اصطبغ بالصبغة الكنائسية . فقد تطور الفن الروماني في بناء الكنائس وأصبح فناً مسيحياً خالصاً يعرف بالفن القوطي وهو يرمز إلى معان دينية كالتوبة والأمل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاتدرائية نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً ارسقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً تنوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي كالفن اليوناني ، ذلك لأنه يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان فناً لذاته .

الفن في عصر النهضة :

تمتد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر الميلادي وفي هذه الفترة تجد اتجاهات إلى التمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان ، وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون بطابع البهجة والمرح

وتحررت من طابع الحزن الذى اتصف به الفن المسيحى ، كما اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفن القوطى يحتقر الواقع الخارجى ويدعو إلى التمسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير حاجاتها الدينية . ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء طائفة المتطهرين البروتستانتين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم لتقديس الأيقونة

ويلاحظ بصفة خاصة أن فنانى عصر النهضة الايطالين قد تأثروا بالترعة الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشى ، وربما كان ذلك راجعاً إلى قربهم من المقر البابوى فى روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع الرعب فى نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء — وكانت هذه المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليروس الدينى فى روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة التزعة الدينية على فنانى عصر النهضة فى ايطاليا إلى أن الفن فى هذا العصر ، كان يستجدى الطبقة الموسرة فى المجتمع ، وكان رجال الإكليروس بالفعل فى مقدمة الأثرياء فى هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن سادت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللادينى فى أوروبا .

فاذا انتقلنا إلى العصر الحديث — فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فاننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تنسم بها الصناعات اليدوية . فاختلفت الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن

والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية بادخال العنصر الفنى فى الانتاج .

ولهذا نرى الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً فى إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق عن طريق التفنن فى تجميل السلع وابتكار نماذج فنية جميلة لتغليفها . وكذلك فى الاعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل فى انتاج السلع وفى توزيعها على السواء .

وفىما يختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة . والاهتمام بشئون الحياة الحارية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء واستعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التى أخذت تنتشر خلال هذا القرن .

وظهرت فى هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد فى فن العمارة كما هو الحال فى برج إيفل ، وان كانت قد أهملت فى هذه الفترة فنون أخرى مثل تجميل الأثاث والزهرىات والأطباق .

الفن للعاصر :

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية فى القرن العشرين فأننا نجد فناً لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة . بل نجده يمزج بنزعات متعددة متضاربة . فثمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التى تحترم القيم الأخلاقية والاجتماعية وتتجه إلى الكيف لا إلى الكم فى الانتاج فهى تنقسم إلى نوعين :

أ - فنون نظرية عقلية أو دينية .

ب - ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعى وأحداث المجتمع وما فيها

من جمال ، وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الحميلة وتشجعها ، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومى البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت في العواصم الكبرى التى يسكنها كثير من الفنانين الأجانب . وقد غاب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص . وكذلك تدخل في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة . وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رائجة لها سوقها المليء بالمناورات والمؤامرات ومختلف صور النفاق الاجتماعى وممالة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الهبوط والصعود تماما كما يحدث في أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد اتسم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى انكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفنى ، بل هى كما سترى مرحلة إعداد لتيار فنى جديد قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات في دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيرين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوج

(١) يرى التعبيريون Expressionists أن النظرية العقلية تؤدي إلى الجمال المطلق أما النظرية التعبيرية العاطفية فهى التى تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هى في طبيعتها المادية الموضوعية وقيل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي تشعر بالمشاركة والانفعال الخالص بالأشياء . فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعا للجمال ، بل يمارس صنعته الفنية لكي ينقل الشاعر العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدوران له بدون أن يدخل عليه أى نوع من التحرر ، ونجد من التعبيرين روبنزوفان ديك (الفن المعاصر : هيربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

(٢) لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو في الخارج ، بل يحاول الفنان الرمزي أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى فالفن تعبير شخصي .

وجوجان ثم التكعيبيين (١) وعلى رأسهم بيكاسو ثم التجريديين (٣) وعلى رأسهم كاندنسكى ، ثم السيرياليين (٣) ومنهم شيريكو وماكس أرنتس وسلفادوردالى ومارك شاجال ، وتباورت هذه الحركة فى شكل مدرسة فىنا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعايتها الذين يتعصبون لها من أمثال أندريه بریتون وغيره .

ونجد أيضاً أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) Impressionism من أمثال إدوارد مانيه Manee وهم يهتمون باظهار تأثير الضوء على

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة فى عملى — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل انى أعبر عنها » أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١) .

١ - **التكعيبيون** Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيين والتأثرنيين وتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المعمارى إذ الطبيعة فى نظرهم — سيزان — ما هى الا صورة هندسية ، ولهذا نجد التكعيبيين يستخدمون الأشكال الهندسية فى فهم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضاً الشكل الكروى والمخروط الاسطوانى . فكأنهم فى صورهم انما يحللون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هى عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ - **يرى التجريديون** Abstractionists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع فى الخطأ واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الخيالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث فى الموسيقى (راجع آراء فى الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٥٩ وما بعدها . ريد ص ٧٢ ص ٧٢ وما بعدها) .

٣ - **يعتقد السرياليون** Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » والسيرىالية فى الفن اتجاء إلى تحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى . بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسى ، فالدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وأماله وقد يظهر هذا التعبير فى صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥) .

الأجسام فيرسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية (١) Fauvism والنزعة الإشعاعية (٣) Rayonism ثم النزعة التركيبية (٣) Constructivism والنزعة الشكلية (٤) Formalism والنزعة المستقبلية (٥) Futurism والنزعة

١ - **النزعة الوحشية** : وهي تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حدة الانفعال . وقد استمدت هذه النزعة طرازها التعبيري من الأسلوب الزخرفي عند جوجان وماتيس .

ومن الأسس التي يقوم عليها المذهب الوحشي الدوافع الغريزية التي تبرز الصراع الداخلي للفنان والتناقض بين فكرة الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة . لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسي هي البساطة في الأسلوب وأبرز الانفعال في الوان صارخة وتشويه الأشكال ، وتحطيم الخطوط .

٢ - **النزعة الإشعاعية** ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهي تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية ، يراعى الفنان في الأداء ، الأشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .

٣ - **النزعة التركيبية** : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يبتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يتجه إلى تركيب أشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبي على الزمان والمكان كأساس لمنطقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبرا عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبرا عن الزمان .

٤ - **النزعة الشكلية** : وينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند إلى التكوين البنائي للأشكال حسب التنظيم الإيقاعي لها وتتسم هذه النزعة باللاموضوعية التي تبرز في تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطي للأشكال

٥ - **النزعة المستقبلية** : عبر أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها في البيان

الدادية (٦) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة (١) Supermatism هذا بالإضافة إلى التزعات القديمة من كلاسيكية (٣) ورومانسية (٣) وواقعية (٤) .

الصادر في ١١ فبراير عام ١٩١١ وهي تعبر عن الحركة الكونية في صيرورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة في الخطوط والمساحات والألوان . وتستقي هذه النزعة حدودها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذي يعبر عن الحركة والطاقة المحبوبة وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تحذب الخطوط وتقوس الأشكال . واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في صيرورة مستمرة وتتسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم المادة أي تحطيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها وتكون في حالة اندماج .

ويقترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمي فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة . وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكمشت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال فني خصب مشوب .

٦ — **النزعة الدادية** : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها متكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الأشكال الواقعية ، وتعنى برسم أشكال الية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهي تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المؤلف .

١ — **نزعة مادون المادة** : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الأشكال الهندسية المسطحة كالربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٢ — **النزعة الكلاسيكية** : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهي تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الأعلى للجمال . وتحترم هذه النزعة القواعد الفنية التي التزمها الفنان اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

٣ — **النزعة الرومانسية** : Romanticism وهي ثورة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به واتجاه فردي غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فنجد الفن يتأثر بالمذاهب الفكرية وبالمواقف السياسية والعنصرية فثمت فن شيوعي وآخر ارسطراطي ، وهكذا اختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتطورها (فلسفة الفن) :

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون - وهو يدخل في دائرة فلسفة الفن - لا يصحح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالي ، إذ أنها تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهي من وجهة نظر الجمالين الاجتماعيين تؤلف في مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالي .

وقد كان فيكو Vico الايطالي (١٦٦٨/١٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية (١) . فعلى الرغم من أنه كان يسلم بالأصل الاجتماعي

=الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبير هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبير فني انساني .

٤ - النزعة الواقعية : Realism

وتمثل هذه النزعة تحولا في تناول موضوعات العمل الفني أوفى معالجة المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا . مع اغفال الموضوعات الدينية والارتباط بالواقع الانساني ومعايشة التجربة الحية ، كما اتجهت هذه النزعة إلى الناحية العلمية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

(١) جعل فيكو الفن الشعري أول الفنون في النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله في بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال . وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هيربرت ريد : الفن المعاصر ص ٢٤ -

للفن إلا أنه أخضع التطور الفني لدورات زمانية ثلاث هي : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدني ، فالمجتمع البشرى يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى ما لا نهاية .

ففي عهد الآلهة كانت تسود الناس حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة في تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية في حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، واتجه وجهة لا هويته أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما في عهد الأبطال وهو العهد التاريخي فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهًا خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أى أنه اصطبغ بالمسحة التاريخية .

وأخيرا أتجه العهد للمدنى ، وهو عهد الحرية والديمقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع ويعبر عنها . ولكنه مع ذلك ينحصر المترفين والأغنياء بعنانيته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهى دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الدينى والتاريخي والمدنى على التوالى وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا انتقلنا إلى هيجل (١٨٣١/١٧٧٠) فاننا نجده يقول بقانون دورى مغلق ذى ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة Thesis إلى فكرة مناقضة لها Antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لما Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكأن الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيتاعات ، هى : الرأى وضده والتأليف بينهما ، والفن هو الذى يظهر هذه الإيتاعات الثلاث بصورة مجسمة

محسوسة : والفن هو الذى يظهر هذه الايقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة رمزية فى الشرق ، و كلاسيكية عند اليونان ، وابداعية فى الغرب المسيحى ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطاق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل فى الانسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه النواحي الثلاث . فتمت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء الموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت . وأخيراً الفنون الشعورية . وهى الشعر الغنائى والقصصى والتمثيلى . وفنون الحركة أول الفنون فى الظهور ثم تنبثق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة فى الانسان . أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة ، وأخيراً نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والاقناع (١) .

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية والحالة الميتافيزيقية ، والحالة الوضعية . ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة ، ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده التزعة اللاهوتية فى الحالة الأولى ، ثم التزعة الميتافيزيقية فى الحالة الثانية ، ثم التزعة الوضعية فى الحالة الثالثة ، فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشرى ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً ، وبذلك لا يكون انسانياً عاماً . ووظيفة الفن عند أوجست كونت هى نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجبالى - ص ٥٨ .

وتنتهى هذه المواقف عند موقف كاسيرر الذى أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذى يقيم هذا العالم ، إذ أنه لما كانت الصور التى يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذن فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العملية ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماع الجمالى ، إلا أنها مع ذلك - وبخاصة نظرية فيكو وأوجست كونت - توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

غير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن - كما رأينا - تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصور فيندر أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع فريد مميز لا تداخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد آهت كثير من الباحثين مثل Grosse - كما ذكرنا - بدراسة الفن عند قبائل البدائيين الذين يعيشون لازالوا بين ظهرانينا ، واهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض

المؤرخين فهي تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافي وامتزاج الحضارات بل أنها ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو ينم عن ترف باذخ براق ويعبر عن نزعة استقلالية ذاتية واضحة . فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً في الميدان الفني من الرعاة والزراع ولا سيما في فن الرسم مع أن هؤلاء — الآخرين أكثر تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائي — كما ذكرنا سابقاً — له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالفنان البدائي يبدع أشياء تستخدم في الطقوس الدينية فيشكل صوراً وتمائيل للطواطم Totems أو يضع الألحان الدينية والسحرية ويرسم الصور المرعية على دروع القتال لإرهاب العدو . ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعي لاستخدامه سواء في الطقوس الجنازية أم في الاحتفالات الدينية أم في مواسم الحصاد وفي حفلات الزفاف وفي وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومهما تكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة في حياتهم ، ذلك لأن كثيراً من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر علينا فهمها والاهتداء إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون في عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد اسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذي مرت به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائي كمدخل لعلم الجمال الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطوراً . وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي العجوف

الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة . ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكون رأياً واضحاً نفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته . غير أنها تصلح لارد على الذين يقولون بتساوى الأنواع الفنية . أى بتساوى المراتب الفنية فلا يوجد في نظرهم فن عظيم أو فن حقير . فن بدائي أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فناً عظيماً . وفناً ضحلاً . وفناً تشيع فيه الثقافة . وفناً شعبياً . وصوراً فنية حية وسائدة . وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التى نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع . أعني الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر سمواً في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع regression وفي كلا الحالتين يحدث تغير في التكنيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي : فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشى منها أو يندثر أو يخلق من عدم بل يقوم الحديد منها على عناصر قديمة . فالصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعاً من التحول نحو التقدم للصور القديمة . وكذلك فإننا قد نشهد تحولاً تراجعياً للصور الفنية . فارقصات الشعبية عند الملاحين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية متدهورة لرقصات الصالونات والبلاط الملكي في عصور سابقة . وكذلك نجد كثيراً من صور المسرح والأغاني الشعبية مستقلة عن مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية . وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقولون بأن الفلكلور الشعبي يحتوى على فن ساذج بسيط تلقائي وغير معقد ، وأنه وحده - القريب من الطبيعة (١٥)

الصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم ، والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتوهمها بعض النقاد إذ هى حصيلة تيارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة فى أعماق التاريخ الفنى للأمم والشعوب . ومنشأ هذا الوهم عندهم يرجع إلى إichاءات السهولة والبساطة فى التعبير التى يتميز بها الفن الشعبى ، والحقيقة أنه من قليل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجردة من أى حامل حضارى تاريخى - عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له كتعبير بسيط تابع من الأعماق .

٣ - التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام فى الحركة الفنية هو التزام عدم **النقل والاتجاه** إلى **خاق الصور الفنية الجديدة** بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى ارتفاع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه . فالتنا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد .

ولهذا فإن مؤرخى الفن قد اكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنظمة تمر بها الفنون وهى : عهد النشأة وعهد النضج وعهد الإضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفنى قدم بثلاث مراحل مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهى مراحل النشأة والنضج والإضمحلال على التوالى .

وفى المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التى تغلب عليها سمة الوضوح العقلى كما نجد صفاء الأذواق واتقان الصنعة الفنية والتمييز بين الأنواع الفنية . ونجد عكس ذلك فى المرحلتين الأخريين : ما قبل الكلاسيكية وما بعدها

إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها تعود لتبدأ من جديد وفي نشأة جديدة تنابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذا .

ومن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة . تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين . فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية . ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق الحركة سواء في الفنون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلانجد لديهم التزاما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يتأثرون في ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته . وكذلك بالترعات المستقبلية والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضاً ، فظهرت أنواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الرنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في أخرى حيث لا تستبين معالم كل منها ، ولكن الذي يجب تأكيده هو أن هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية . بل هي مراحل اجتماعية ، أي أنه ليس في مقدور أي عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مهيمنة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات

التطورات الأخرى المناظرة لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فينا » إلى ذروة المجد الفني قد صاحب اضمحلالها السياسي والتجاري ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية للفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير في العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانتي .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة اضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعيين موضع العمل الفنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطاته الجمالية المنعمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرضى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ - السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لتزوات الأفراد وانحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية ،

وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المحيدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون - على الرغم من أننا نحث الخطى نحوه على الدوام فلا نبغىه أو نعرف حقيقته أو ننعم بالحياة معه - فانه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية - والوظيفة القضائية - والوظيفة التنفيذية

أما السلطة التشريعية فى الميدان الفنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور الفنى .
وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملغاة أو المدلسة والحكم عليها بالجمال أو بالقبح أو بالاسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية . ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإتقان الفنى فى الجولات الفنية أى فى معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهى توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل فى الحاضر أو بالنسيان أو بالحد المتوقع لدى الأجيال القادمة (١) .

وإذن فلقد أصبحت للفن مدارس وقواعده وصنعتة الخاصة به ، بحيث أصبح نظاماً اجتماعياً لا يبنى على خاطر العفوية الفردية ، بل يقوم على

(١) راجع : Ch. Lalo : Notions d'esthétique p. 101.

أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطة بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته .

* * *

هذا التفسير الاجتماعي للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الاجتماع الجمالي التي تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلي الجديد في ميدان الدراسات الجمالية في حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجاً مشمراً في الميدان الفني الاجتماعي .

خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن يستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث . وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التنوع وأولينا اهتماماً خاصاً لعلم الجمال الصناعي .

وأفردنا بحثاً خاصاً بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين ، ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فانه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الابداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فانه من الضروري أن نلقي الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجتنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الانساني وأشرنا إلى أسبق القرون في الظهور .

وفي الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون الجميلة ، وآراء الجمالين بصدد هذه التقسيمات ، ثم أفردنا بحثاً خاصاً بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض تسريع لمشكلات علم الاجتماع
الجمالى وهو آخر التطورات التى انتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة .
فلازال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى
أصوله استحسانا وقبولاً فى الميدان العلمى .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحاً فى المستقبل ذلك لأن
اتجاهه إلى العلوم الأخرى واستعانة بها إنما يدفعه إلى التخبط وعدم وضوح
المنهج . ويرد دعاء هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى
إنما يدل على خصوبة مشكلاته واتساع دائرة بحثه . ثم أن العلوم الانسانية
كلها تتداخل فى موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن
الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التفلسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد
خطير من ناحية المناهج العلمية . فكذلك لا يستطيع الإنسان أن يكف عن
التدقيق وعن الإبداع الفنى . فالد أعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته
ذلك لأنهم يصدرون بالضرورة أحكاماً جمالية على ما يصادفهم من
موضوعات . ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على
دراسة الأذواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الأمر الذى لا يمكن انكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهر
الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال . وكذلك فإن
تدخل شخصية المؤلف فى علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيداً . وهذا مالا نجده
فى الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » فى الدراسات الجمالية تلك
الموضوعية التى يستحيل بدونها قيام « العلم » .

بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وفاعليته هو الأساس الحق للفنون الحميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيويًا عند **كروتشي** (١) فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ، وقد سار **برجسون** في نفس هذا الاتجاه الحيوى . والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أوردوه في كتاب « الضحك » . على أن لهذا الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف اجالية متفرقة في مؤلفاته .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة . أى الجهد الحيوى الخلاق . ذلك أن بعض النفوس — وهى نفوس الفنانين — تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتفصل عنها انفصالاً لا شعورياً غير مقصود . وليس هذا الانفصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال فى الانفصال المتعلق بالتأمل الفلسفى التقليدى ، ولكنه انفصال طبيعى مشتق من تركيب الشعور وهوى كشف عن نفسه بأسلوب عنرى جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير . وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومى . ترى الأشياء فى باطنها أى فى ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهى تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً . فى دائرة إدراكنا الحسى وذلك عن طريق ما ترسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن عاكفين على إدراك الأشياء من خارج فلا تستبين لنا حقيقتها الباطنة . فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا فى طريق الحقيقة عن طريق صورة وألوانه ، أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسى للصور والألوان إلى ما نعبّر عنه من حقيقة خالصة . وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذى نسميه الطبيعة » .

(١) راجع المجلد فى فلسفة الفن : بندتو كروتشى .

فكان ثمت التقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان في اتجاه كل منهما إلى التماس مع الجهد الحيوى في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفا آخر مثل **أرنست كاسير** ١٨٧٤/١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفى بصدد الفن فى كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسيرر أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه فى صورة رمزية وعلى الرغم من أن كاسيرر مثالى النزعة كفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بادخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول « إن الموضوع الحقيقى للفن ليس الامتناهى الميتافيزيقى كما هو عند شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل . بل يجب أن نبحث عن الفن فى العناصر الأساسية التى تتركب منها مجريتنا الحسية . أعنى الخطوط والتصميمات التى نجدها فى صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر فى كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهى مرئية ومسموعة وملموسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسيرر واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هوبنهايم عن الفن .

* * *

رأينا كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسيرر مارة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشى وتين Taine (٢) وبرجسون ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه فى العصر الحديث ، أى أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفنى ، أى للنشاط الفنى .

(١) راجع : E. Cassirer : Introduction to a philosophy of human,

Doubleday Anchor Books 1953 p. 201.

(٢) وقد اشرنا إلى موقف Taine فى موضع سابق .

وتمت أمر هام يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهرات الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تنسم بالطابع القومي . وتشيع فيها روح الشعب الذي تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزي والأمريكي يتميز بالترعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة . وهذا الاتجاه يتعارض مع الترعة الصوفية المثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألماني فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتيني - في فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفاً وسطاً بين الإتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف في أى اتجاه . ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الحلية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية واتخذ طريقاً واحداً ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق مليء بالصعوبات الحمة . ذلك أننا نعتمد في هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الابداعية في ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشتتاً في الاتجاهات الفنية وتنوعاً في النشاط الفنى فإن ذلك يخلق وراءه تياراً وليداً يتمثل في اتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجي .

فالفنان المعاصر الذى يبدو في الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » ، مؤثراً الإهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرمى في النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس في الأجيال القادمة . ولعل أقوال هربرت ريد (١) بهذا الصدد يمكن أن يلقي ضوءاً كاشفاً على

(١) يقول هربرت ريد في كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ .

هذا الموضوع وهى تبين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض عن الفنان من عدم اكترائه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب ، فالفنان يجمع بين الناحيتين : الإهتمام . بباطن الموضوع ، ثم الإهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالغلبة الظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الدارس فى هذا الميدان بالفوضى والتشتت المنهجى - كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تودة وثبات خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة فى المجال الفنى إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاولاً أن يؤدى رسالته فى تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استطيعى خاص به ومستقل بذاته ، أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصنمات المحسوسة لهذه الأشياء وإعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة ، وجودها هو غايتها . والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فاذا لم تتحقق أفقد الفن .

فالشعور يتجاوز الواقع والإحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفنى والأساس الذى تتكامل فى ظله مراحل الجمالية (١) .

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time: but or this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity: and art is the reconciliation of these two necessities.

(١) يشير سوريو فى تفسيره السيكلوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث يعانىها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء . ويشترك المتذوق مع الفنان فى عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاة ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريج ويتحول إلى المدة الحقيقية =

ونختتم صمحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن تلعبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها . من حيث أن روح العصر أصبحت لا تشجع كثيرا نزعات الفن الخالص بينما تحيط الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

وقد أشرنا فى مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال فى مجال الصناعة افردنا له فصلا بذاته .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر فى تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة فى مجال الصناعة .

وأيا ما كان الأمر فإن أى مبحث جمالى لا يمكن أن يهمل مواقف فلسفة الجمال أى فلسفة التذوق . مهما تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى ستفضى بهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الأذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصور الفنية .

= فإذا عمقت هذه المدة فإنها داخلية وحالة نشوة غامرة ونبلى أقصى ذروة لها حينما تصل بالتذوق إلى مستوى عملية الابداع نفسها فيحس بمعاصرتة لها ، ولا يلبث أن يفهم بعملية فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين وهذا ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فإن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها . وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق الفجائى ، أو عن طريق تغليب التأمل اللاشعورى وأخيرا عن طريق التأمل الشعورى فيكون الانتج الفنى مصحوبا بالتفكير .

ملحقات

(١) مدرسة الفنان سيف وانلى

(٢) مدرسة النحت اللمسى

المصنفات الفنية

(١)

مدرسة النحت اللامسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الراضة فى ميدان النحت اللامسى لتعبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكمون بذلك فى عدة معارض إشتراك فيها هذا الفنان السكندرى الأصيل . ومما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت باعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد إبتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والأمر الذى استرعى انتباهى لديه . فضلا عن أصالته الفنية . هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمسات أصابعه مما أمكنه من أن يضمها المعانى والصور التى تعبر عن إبداع فى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنرى مور الخالدة .

وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندرى فى العالم العربى قد تبلور فى صور لمسية فناننا نجد انسياقاً مع هذا الاتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية تلمح فيها نوعاً من التحدى للترعة التقليدية وثورة عارمة على الكلاسيكية . فناننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون فى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الغنى بالصور الننية ومشاعره وانفعالاته المرفهة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . ففى وحدات حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى

عنقوان حياة هذا الشعب مصاحباً الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسائر
فئاته الأخرى .

وأخيراً فان فن النحت اللامسى ليس بدعة فى عالم النحت بل هو فن له
أصوله ومدارسه المعترف بها عالميا ولا سيما فى روما وباريس ولندن . وقد
استقبل النقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللامسى
وعلى الأخص فى روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية فى ميدان العمل
الفنى . ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعا حينما أفردت مرسما
خاصا ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفنى الحصب .

د. محمد على ابو ريان

(٢)

التقييم الجمالى للنحت اللامسى (١)

تابعت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء حول موضوع النحت اللامسى . وأذكر مساهمتى المتواضعة فى غضون العام الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية الحقة كما أشار الكاتب الفاضل صاحب المقال الأخير عن « التحالف بين العينين والأصابع عند المثال . » .

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الحادة العلمية وتحرى المنهج العلمى لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم – بهذا الصدد – تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييماً للآثار الفنية عن وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية – إنما تصدر أصلاً عن أذواق المعجبين . بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام – إذا اجتمعت – حصيلة لكم الإعجاب النسبى الذى يعتبر مؤشراً علمياً على أذواق المعجبين فى إطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة . وفى سياق التفاعل الوظيفى للعناصر الثلاثية للتجربة الجمالية . وأعنى بذلك تلاحم الخلق مع الصور المبدعة وأذواق المشاهدين . ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التى تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بمبضع التشرريح

(١) أثرت منافشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد أهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فقد صدر قرار بإنشاء معهد خاص للنحت اللامسى فى الاسكندرية وقد تشرفت بعضويته .

الجمالي سواء اقتضت مقولة الجمال أو غيرها . دون أى تدخل شخصي عشوائي يعصف - خلال معركة كلامية - بظاهرة واقعية تتمثل في مواقف طائفة من المتذوقين . فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالي أو التجريدي أو التأثري . وقد استهجن البعض الآخر موسيقى الجاز . ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألوان من دائرة الابداع الفنى . فهذه لعبة المواقف والمدارس وتحزبها الذى يجب أن يفتن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع ببصيرته فوق غبار هذه المعارك المستعرة : ومعنى هذا أن الأثر الفنى موضوع الإعجاب - إذا أردنا التزام المنهج العلمى والتحرر من صراع المدارس والأفكار المسبقة الثابتة - يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً فى متاهات الحياض الفنى أو فى غمار ما لا يعتبر فناً أصلاً .

ولهذا فإن القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنحت اللامسى وأنه لا يعتبر فناً بل هو كفن الطهى . هذا القول يعتبر مناقضة صريحة لما قدمناه من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروحه فضلاً عن تجاهله للتفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الحميلة والفنون العملية . وكأنى بالناقد يحرص مجال التقدير الجمالى فى حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمى معين سبق الإعراف بمواصفاته ولهذا فإن أى جديد فى مجال الفن يعد فى نظر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت . ومن ثم فهم يتصدون لهدمه واستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتبدى معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمى . وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفنى - وانطلاقاً من هذا التفسير تهاوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت اللامسى من دائرة الفنون الحميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفنى

تاريخياً ، لأن التمسك بهذه الحجة سيقضى بنا حتماً إلى الحمد التام وانتفاء التقدم والتجديد والابتكار وهي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان النحت اللامسى « قد تأخر ظهوره تاريخياً ، فنشأته في ذلك شأن طريقه برايل الى لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد العالم المعاصر برعاية مكفوفى البصر ، فتلك الظاهرة اجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وثقافية على وجه العموم واحداها ظاهرة « النحت اللامسى » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكفوفين قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا ولاسيما في إيطاليا كما نشرت في مقال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة في نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الحادة القضية الأساسية التي تدور حول مقال الكاتب . وأعني بها حتمية التحالف بين العينين والأصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت بقصد معارضتها ، واكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللمس يظل مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلى لأغلب التماثيل » .

وفي رأبي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي احتواها المقال أو انتبهنا جيداً إلى مرمى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن

الموافقين على النحت للمسى يسرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون النحت للمسى على قدم المساواة مع فن النحت ، فيرشحونه للمسابقات وجوائز الدولة « ومنذ متى كانت السلطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال العبقريّة التي يكتب لها الخلود ؟ وما هو مستوى النحت الفني المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يتمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأغريقي مثلاً . فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخيّة سواء عند البدائيين أو أعمال النحت الدينيّ التجريبيّ عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنري مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » . ويبقى أن نضل في متاهات لا مخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير الموضوعية .

لقد اتفق علماء الجمال وعلى رأسهم أتين سوريو على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أوليّة هي الخطوط والأحجام . وللخطوط سمات جمالية استوفاهما حقها في الدراسة كل من أدهوند بورك وهو جارت ، وهذا يعني أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر النحت الأساسيّة ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للإدراك البصري تتمثل في الإحساس اللوني والضوئي وليس في إدراك الأبعاد والأحجام . إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركها بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق المماسّة الجزئية واستطالتها . حتى يصل إلى التركيب الذي يسهل أمره فيما يستطيع . معاينته أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معاينته دفعة واحدة .

على أننى لا إخال أنه ينكر ظاهرة التعويض الوظيفى المعروفة فى علم النفس ، ومؤدها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتحمل وظيفتها المفقودة . ومن ثم فإن هذا التحميل الوظيفى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للمكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال . أما القول بتضاؤل عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية ، فذلك استنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبصرين والحال غير الحال وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كمبصرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحدد بمحتوى عالم المكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين ، أن الفنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تتقدم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرته المشتق . وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهفة ويفضل تساوق وتأذر حواسه الأخرى التى تمنحه حصيلة فنية تكون ركيزة للإنجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال التدليل على جمالية النحت اللمسى بل اكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن الكثيرين من المكفوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فاقدى البصر بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت أو قصرت عن أعمارهم ، فأمكنهم بذلك أن يتزودوا بذاكرة بصرية مؤثرة أمكن أن تستطيل بتأثير خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية وقياس عقلى يعتبر عاملاً هاماً فى التعرف على المجهول البصرى استناداً إلى سبق معاينة المثل أو الضد أو الجزئى .

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة المنجزة فأمر لا يعتبره النقاد المعاصرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا نواجه اليوم تياراً فنياً عارماً ضد « الصورة » بالمعنى الذى يعلق فى ذهن كاتب المقال . « ما دام يتحدث عن تطابق فى مناخ فى قد يميل أحياناً إلى نزعة ثورية أو إلى اللامعقول للتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود والمعالم والتي قد تنطلق من الذهن - على حد تصوره - فيلبسها الفنان شكلاً أو قالباً مطابقاً ؟

وما أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى التمرد على أسر الصورة بل وإلى استبعادها كلية والعكوف على المادة نفسها لإظهار مدى مطاوعتها لأصابع المثال الذى يكشف فيها عن عالم عريض الثراء ملىء بصور تنبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصور المطابقة للأشكال التقليدية . ولعل بعض أعمال هنرى مورما يعطينا فكرة واضحة عن هذا الاتجاه الجديد الذى يريد أن يتحرر من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأمر صادر من المخ ، فانه يمكن أن تتم الموازنة التى يطالب بها - فى غيبة البصر عن طريق الإحساس اللمسى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا فليس الفن تسجيلاً أميناً للطبيعة أو لعالم المرئيات حتى يتطلب المطابقة بين الصورة الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة ، بل هو خلق وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يبتكره الفنان ، وهو ليس فى حاجة إلى أن يلتزم فى أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا فى دائرة الأشكال المرئية وحدها فأين نضع إذن آثار الفن

الدينى الغيبى والميتافيزيقي والسحرى والأسطورى ، وهى لا تنسب إلى ما نألفه من صور وأشكال وإن جاز أن نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن يراجع ويقيم وينقد عمله الفنى فانه يعتبر ادعاء مردودا . لأنه إذا كان الإحساس اللمسى هو العامل الجوهرى فى منجزات النحت ومع ذلك يقال أن المكفوف لا يمكن أن ينهض بعبء عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يختص بموسيقى عالمى مثل بهوفن الذى أنجز أروع ألحانه بعد أن أصابه الصمم .

وأخيرا فان هذا الحوار إنما يثير مشكلة جمالية هامة وهى هل هناك حس جمالى خاص فى الانسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسين والمثاليين ، فشوبنهاور - مثلا - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن الفكرة الكامنة فى جوانية العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ومن ثمة فان الرمزيين والتجريديين والسراليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم . ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللمسى فهو فن مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهتم أصحابه بالشكل بقدر اهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يعصفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا ، وعلى هذا فان التمسك بالإحساس البصرى كلازمة للنحت ، وأن كان أمرا مرغوباً فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللمسى الذى ينصب على المضمون المرتبط بفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والاتزان والتناسق في ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية ويتحررون المواصفات التقليدية في مجال النقد . الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى في ذاته على مقاييسه التي يصبح معها الإيقاع والاتزان والتناسق أموراً تقديرية تمتد فضلاً عن أنها مشارف عريض في دنيا النقد . وقد تحولت إلى أسلوب شائع يصطنعه البعض ليحاربو بأساحة من صنعهم مواقف المعارضين لآرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالى هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لفنسه) وذلك لأنى لا أريد أن أزج بنفسى في متاهة لعبة الجوائز والمسابقات والمجاملات التي لم ترتفع عندنا بعد إلى المستوى المبرىء من الإتجاهات والرواسب غير الموضوعية . وكل ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فنلحقه بفن الأطفال والمجانين والمعتوهين قبل أن تتضح أبعاده تماماً ، وليس هذا الموقف منا صدوراً عن دواع انسانية بل هو التزام بموقف سليم مادام الفن الأصيل في هوى حقيقة أمره خلق وابداع وتعبير وليست تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة من عالم خاص به يمجج بشتى ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس الفنية النبيلة .

وفي ختام كلمتى أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكى يشرف مرسم الفنان صلاح حسنين بزيارة خاطفة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سينقلب ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن النحت المعاصر إذ أنى اعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جدوى من إدامة النظر إلى صورها الفوتوغرافية .

ويسعدنى بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الديالوج الشيق على هذه الصفحة الفنية الحادة .

د. محمد علي أبو ريان

لقد حاول فريق من النقاد ، عدوانا منهم على حرية الرأي — أن يطمسوا معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قولة الحق حوله ، ولقد تعمدت أن اعرض لهذه القضية في هذا الكتاب حتى يكون في هذا درس للذين يتصدون للعمل في حرم الصحافة المقدس دون أن يقدروا خطورة المسؤولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجر مغرض على حرية الرأي، فتسجيل هذه السلطة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد للحرية وخنق للفكر الحسرة .

مدرسة الفنان سيف وانلى (١)

(١٩٠٦ -)

لم يشهد شرقنا العربى حركة ازدهار فى الفن التشكيلى إلا وكان الفنان سيف وانلى أحد معالمها . فمذ سبعة وستون عاما ولد الفنان محمد سيف الدين وانلى فى اليوم الواحد والثلاثون من شهر مارس عام ١٩٠٦ بالاسكندرية .

اهتم بالفن وهو طفل فى الثامنة من عمره ومنذ طفولته المبكرة كان يرافقه فى هواية أخوه الأصغر أدهم ، وظلا يسيران معاً فى طريق الفن إلى أن تعرض أخيه أدهم وظل سيف يعيش ملحمة الحياة والعبقرية إلى يومنا هذا . وقد تلقى تعليمه الفنى على يد فنان ايطالى كان يقيم بالاسكندرية يدعى أتورينو بيكى Ottorino Becchi . وقد بز سيف بين أقرانه فى مرسوم أستاذه الايطالى حتى أن أستاذه أشار عليه قبل وفاته بأن مستواه الفنى يفوقه شخصيا وليس لديه ما يلقنه إياه . فأقام سيف مرسما . خاصة به شاركه فيه أخوه أدهم وأحد زملائه فى الفن يدعى أحمد فهمى . وكان هذا المرسوم بمثابة أول أكاديمية فنية مصرية دماً ولحماً وظلت مركز إشعاع للفن بمدينة الاسكندرية يتردد عليها من مصريين وأجانب كل يوم ثلاثاء حيث كانت تقام فيها ندوات فنية وهى مختلفة البداية والأساس للمدرسة وانلى .

وقد عمل سيف موظفاً بأحدى الوظائف الحكومية بمصلحة الفناارات (الموائى والمناثر) وكان هذا العمل يثقل كاهله عن ممارسة عمله الفنى وهوايته التى تسلطت عليه إلى أن منحته وزارة الثقافة منحة التفرغ الفنى ثم عمل

(١) راجع رسالة ماجستير محمد عزيز نظمى « الابداع الفنى بين حدس الصورة

والتعبير بأشرفنا . »

أستاذًا بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عند افتتاحها عام ١٩٥٨ منذ عيدها
الراحل الفنان أحمد عثمان ولا يزال يعمل بها أستاذًا غير متفرغ .

ولا شك أن جميع أعماله الفنية في فترات حياته المختلفة تدل على كيف
كانت حياة الفنان تؤثر في أعماله الفنية وعلى شفافية احساسه الفني وحب
للجمال في الطبيعة التي عكست تعلقه بالبحر والألوان التي تتعاقب عن كل
شروق وفي كل غروب مع صفحة البحر الأزرق فتمتلا عيناه بمشهد قرص
الشمس الذهبي وحوله هالة قوس قزح بألوانها المتناغمة الحذابة . فتأخذ بلبه
ومشاعره هذه الرؤى الجمالية التي تختمر في أعماق وجدانه وتسرى بين أنامل
يده التي تبعث بالفرشاة فيبدع أجمل صورة يعبر عنها الفنان .

ويتمتع الفنان بسمعة فنية وباسم فني عملاق وأسلوب متميز . ولا شك
أن المامه بكافة التجارب والتيارات الفنية العالمية قد تركت بصماتها فقد مر
بمختلف المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة متأثراً وغير مقلد لآخر . ومن
ثم فقد أصبح عنواناً للحركة الفنية ليس في القاهرة ومصر فحسب بل
تجاوزها إلى البلاد العربية ودول البحر الأبيض المتوسط .

وقد أقام ما يقرب من ثلاثين معرضاً بالاسكندرية والقاهرة فيها ستة
معارض شاملة لأعماله حتى بداية المرحلة الفنية الأخيرة التي تميزت بالاتجاه
التجريدي .

وله مقتنيات بمتاحف الفنون الجميلة بالاسكندرية والفن الحديث بالقاهرة
وبوزارة الخارجية المصرية في سفاراتها بالخارج ومجموعات خاصة ومتاحف
بالخارج : بايطاليا وفرنسا والسويد ويوغسلافيا وروسيا وبولندا وانجلترا
والولايات المتحدة الأمريكية وكندا والأرجنتين والبرازيل وسوريا ولبنان
والعراق والهند وأسبانيا واليونان وسويسرا والصين وتشيكوسلوفاكيا
ورومانيا .

ولقد قال عنه قوميسير المعرض الذى أقامه عام ١٩٧١ تقريباً —
يوغسلافيا فى مقدمة كتيب المعرض الخاص بالفنان سيف وانلى :

« أن أحد النقاد اليوغسلاف قد زين أسم الفنان بمصور الاسكندرية
الأكبر : ولا شك أن الفنان يستحق هذا اللقب دون أى نقاش : ذلك
أن الانسان حينما يقف أمام لوحاته الفنية الى أبدعها هذا الفنان الكبير يحس
بقوة وبعمق تأثيرها وبقدرة الفنان الفائقة على التعبير : وجميع أعماله الفنية
تكشف من أول وهلة بأن سيف وانلى الفنان المصور الكبير قد تغلب بطريقته
الفذة على ثلاث الابداع (الانسجام أو الهارموني — و التكنيك ومهارته
— واللون وتناغمه) وهذه الصيغة الأخيرة أى اللون يمكننا أن نضيف إلى ثروة
عبقريته الخلاقة لقب آخر هو فنان اللون فى مصر بلامنازع . »

فكل لوحة يبدعها الفنان سيف وانلى انما هى تجربة جمالية وإلهام عبقرى
وعلى قوله شخصياً (١) « إن الفن محصلة الهام وخيال وتركيز والفنان الحق
هو الذى يبدع ولا يقلد »

والحق أن أسلوب الفنان له ملامحه وشخصيته المتميزة بين عديد من
الاتجاهات المدرسية فى الفن المعاصر عامة والفن المصرى بوجه خاص ، وهذا
التفرد فى الأسلوب كان أيضاً مصاحباً لوفرة ولخصوبة فى الانتاج فكانت
مثارا 'لدهشة والاعجاب أيضاً .

وخلال السنوات الى مارس فيها الفن والتدريس بم رسمه الخاص أو
بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية أو بمراسم الثقافة الجماهيرية كان بمثابة
الرائد لمدرسة فنية جديدة فقد كان ينمى استعدادات وقدرات تلاميذه من

(١) الحدس والالهام intuition الخيال imagination التركيز conscentration

دارسى الفن الذين أخذوا عنه أصل الحركة الفنية والتكنيك فتأثروا بالاطار العام لاتجاهه المدرسى فى الفن ، بحيث يمكننا أن نقرر عن حقيقة وبتواضع بلا مبالغة - انه تمت مدرسة فنية أوجدها الفنان سيف وانلى (١) .

ومن خلال استعراض التطور الفنى ومراحله المتعاقبة نجد أن الفنان يعطى مراحله الفنية الأولى اهتماماً خاصة بالكلاسيكية ثم يمر بمرحلة تأثرية خاصة بموضوعات الباليه والحركة والنوبة والصيادين ثم مرحلة تجريدية ، وأخيراً مرحلة السوبر بريالزم وهى معالجة جديدة للتجريد بالنسبة لخلفية الصورة على شكل مساحات لونية أما الشخص حتى فهنا واقعية الشيء من التلخيص للأشكال والبعد عن التفاصيل التشرىحية الدقيقة .

وقد انتقينا عددا من اللوحات الفنية الممثلة لهذه المرحلة المتأخرة من مسار حركته الفنية (٢) ونجد فيها قيمة جمالية رفيعة من ناحية بناء الصورة وتناغم الألوان وسميرية الأشكال . وكأننا أمام وحدة فنية تقرب من فى تشكيلها من القصيد السيمفونى ورشاقة الباليه .

ولقد نال الفنان سيف وانلى عام ١٩٧٣ جائزة الدولة التقديرية للفنون تقديراً لدوره الملحوظ المؤثر فى الحركة الفنية فى مصر وليس هذا التقدير سوى تأكيد لإصالة الفنان ولعبقريته الابداعية ودعماً لمدرسته الفنية .

وفى خاتمة هذا نستعرض بإيجاز حياته الفنية ومعارضه التى أقامها :

(١) من أتباعه مدرسته الفنية كل من الفنانات : احسان مختار - سميحة الدفراوى والفنانين سامى بلال - نور اليوسف - عزيز نظمى - - محيى صالح - رمضان محمد

(٢) انظر اللوحات الخاصة بالفن المصرى المعاصر .

سيف والسلي

- ١٩٠٦ ولد بالاسكندرية في ٣١ مارس .
- ١٩٢٥-١٩٢٩ درس الفن على يدى أتورينو بيكى مع شقيقه أدهم .
- ١٩٣٢ أسس أول مرسوم له مع شقيقه .
- ١٩٣٤ مرسوم رقم ٢١ شارع توفيق .
- ١٩٣٥ مرسوم شارع الدكتور محمد رأفت .
- ١٩٣٦ جائزة مختار في التصوير .
- ١٩٤٢ العرض الخاص الأول (سيف - أدهم) قاعة المعرض البريطاني - الاسكندرية .
- ١٩٤٥ العرض الخاص الثانى (سيف - أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية - الاسكندرية .
- ١٩٤٦ العرض الخاص الثالث (سيف - أدهم) قاعة اللبسيه القاهرة .
- ١٩٤٧ آرت كلوب - روما (معرض جماعى مع كبار فناني ايطاليا)
- ١٩٤٨ العرض الخاص الرابع (سيف - أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية - بالاسكندرية .
- ١٩٤٩ جائزة ريتشارد .
- ١٩٤٩ العرض الخاص الخامس (سيف - أدهم) الايلييه الاسكندرية
- ١٩٥٠ العرض الخاص السادس (سيف - أدهم) متحف الفن الحديث - القاهرة .
- ١٩٥٢ العرض الخاص السابع (سيف - أدهم) الصداقة المصرية الفرنسية - الاسكندرية .
- ١٩٥٢ العرض الخاص الثامن (سيف - أدهم) قاعة صالون القاهرة - القاهرة .

ميدالية معرض الفنون الآسيوية والأفريقية :	١٩٥٣
العرض الخاص التاسع (سيف - أدهم) قاعة الصداقة المصرية الفرنسية - الاسكندرية .	١٩٥٤
العرض الخاص العاشر (سيف - أدهم) صالة كلتورا : القاهرة .	١٩٥٤
العرض الخاص الحادى عشر (سيف : أدهم) الاتيليه - الاسكندرية .	١٩٥٥
العرض الخاص الثامن عشر (سيف : أدهم) الاتيليه : القاهرة .	١٩٥٥
قام بتسجيل معالم النوبة القديمة مع شقيقه أدهم بتكليف من وزارة الثقافة .	١٩٥٧
العرض الخاص الثالث عشر (سيف - أدهم) متحف الفنون الجميلة - الاسكندرية .	١٩٥٧
العرض الخاص الرابع عشر (سيف - أدهم) متحف الفنون الجميلة - الاسكندرية .	١٩٥٨
وفاة أدهم وانلى .	١٩٥٩
جائزة بينسالى الاسكندرية الثالث .	١٩٥٩
مرسم سيف الحسالى ١٩ طريق الحرية ت ٣١٧٦٥ :	١٩٦٠
العرض الخاص الخامس عشر (أول معرض خاص لأعمال سيف الشاملة بمفردها بعد وفاة أدهم) قاعة بلدية القاهرة	١٩٦١
رئيس الجمعية الأهلية للفنون الجميلة : القاهرة .	١٩٦٧
اليونسكو : بيروت ، الصداقة الفرنسية باريس :	١٩٤٩

بينالى البندقية :	١٩٥٠
بينالى ساو باولو :	١٩٥٤
بينالى البندقية والأسوي الأفريقي ، ومصر والصين في بكين .	١٩٥٦
بينالى ساو باولو . معرض عيد الشباب بموسكو .	١٩٥٧
المعرض المتنقل بأوروبا . معرض الفن المصري بموسكو .	١٩٥٨
معرض فناني الاسكندرية بأسبانيا وباريس .	١٩٦٧
المعرض الخاص السادس عشر بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة .	١٩٦٨
رحلة سيف وانلى إلى يوغسلافيا .	١٩٦٩
رحلة سيف وانلى إلى فرنسا وأسبانيا .	١٩٧٠
رحلة سيف وانلى إلى إيطاليا .	١٩٧١
العرض السابع عشر : أكاديمية إيطاليا .	
عروض خاصة متوالية لسيف وانلى بقاعات الاسكندرية	١٩٧١
رحلة سيف وانلى إلى روسيا ورومانيا .	١٩٧٣
العرض الخاص الثامن عشر بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة .	١٩٧٣
ديسمبر ٢٧ حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون .	١٩٧٣
يناير أختير رئيسا للاتيليه بالاسكندرية .	١٩٧٤
مارس رحلة سيف إلى العراق للاشتراك في بينالى الدول العربية .	١٩٧٤

اولا

مصر والشرق القديم

الفن اليوناني والهلينستي

الفن الصيني

الفن الياباني

الفن البيزنطي

الفن الإسلامي

الفن الروماتسكي

الفن القوطي

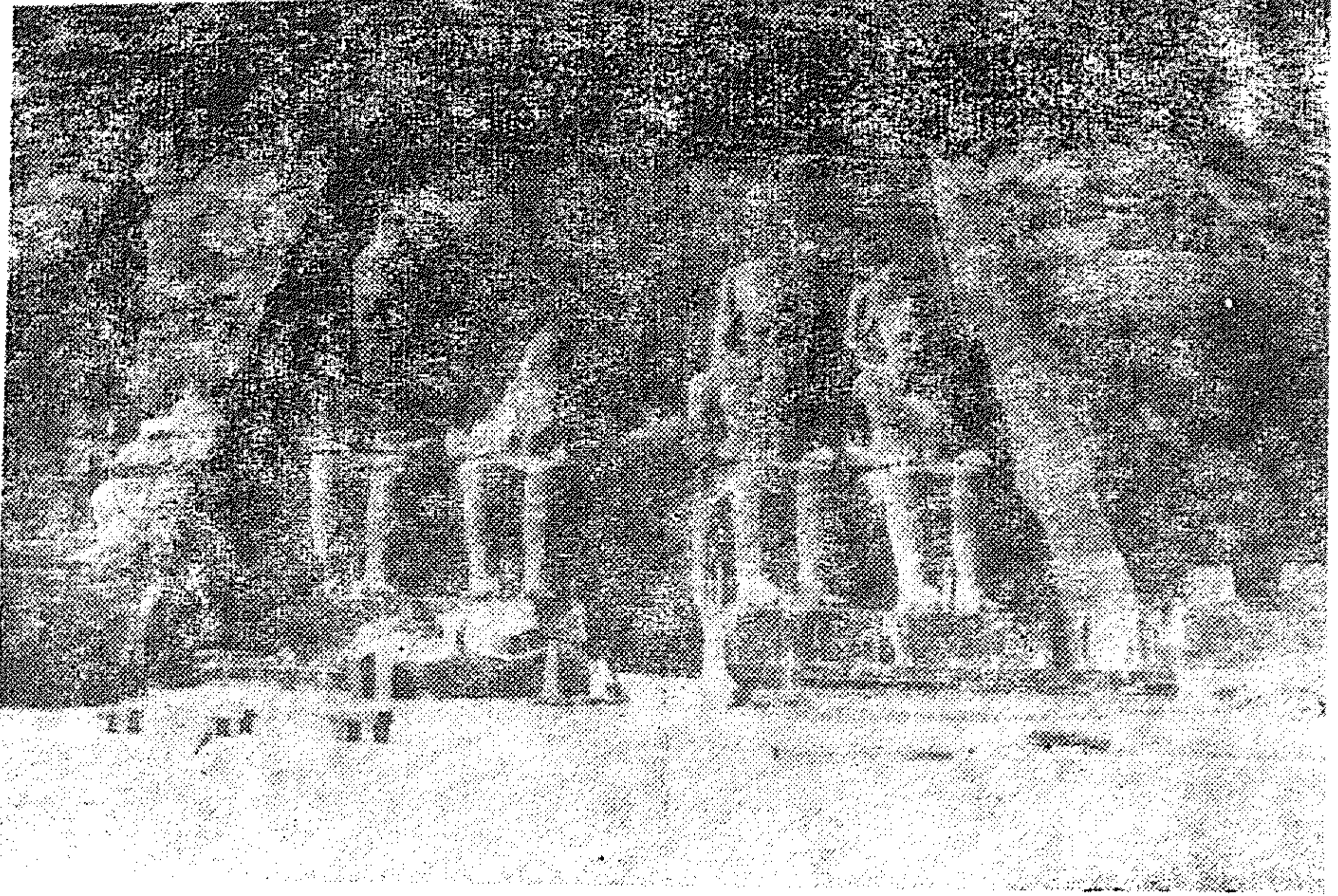
عصر النهضة



شكل (١)
تمثال رع حوريت الأميرة نفرتيتي
(المتحف المصري)



شكل (٢)
تصوير جداري من الدولة الحديثة
(مقبرة رخم رع)



شكل (٣)

واجهة معبد أبو ستبيل الكبير

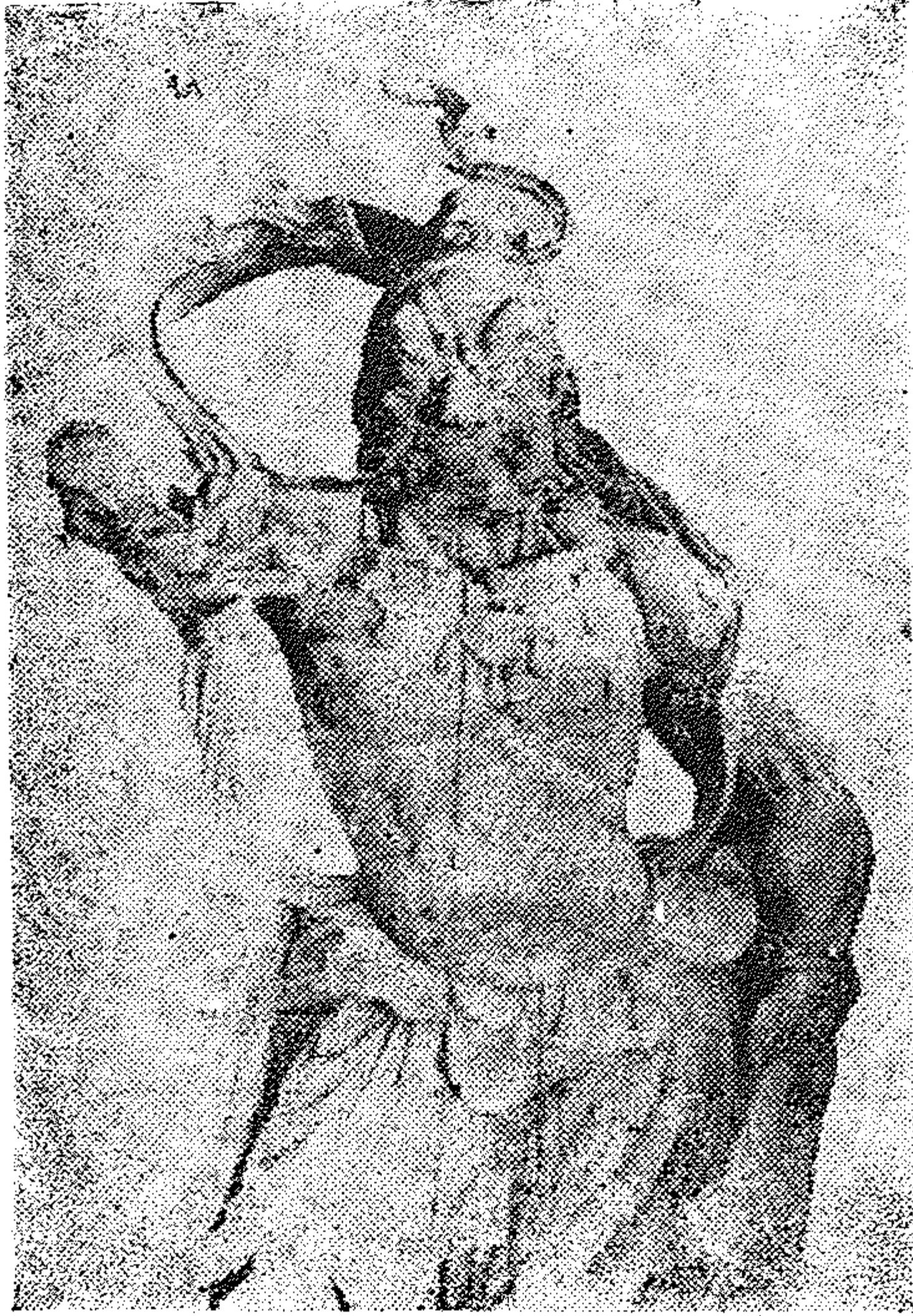
(معبد أبو سمبل)



شكل (٤)

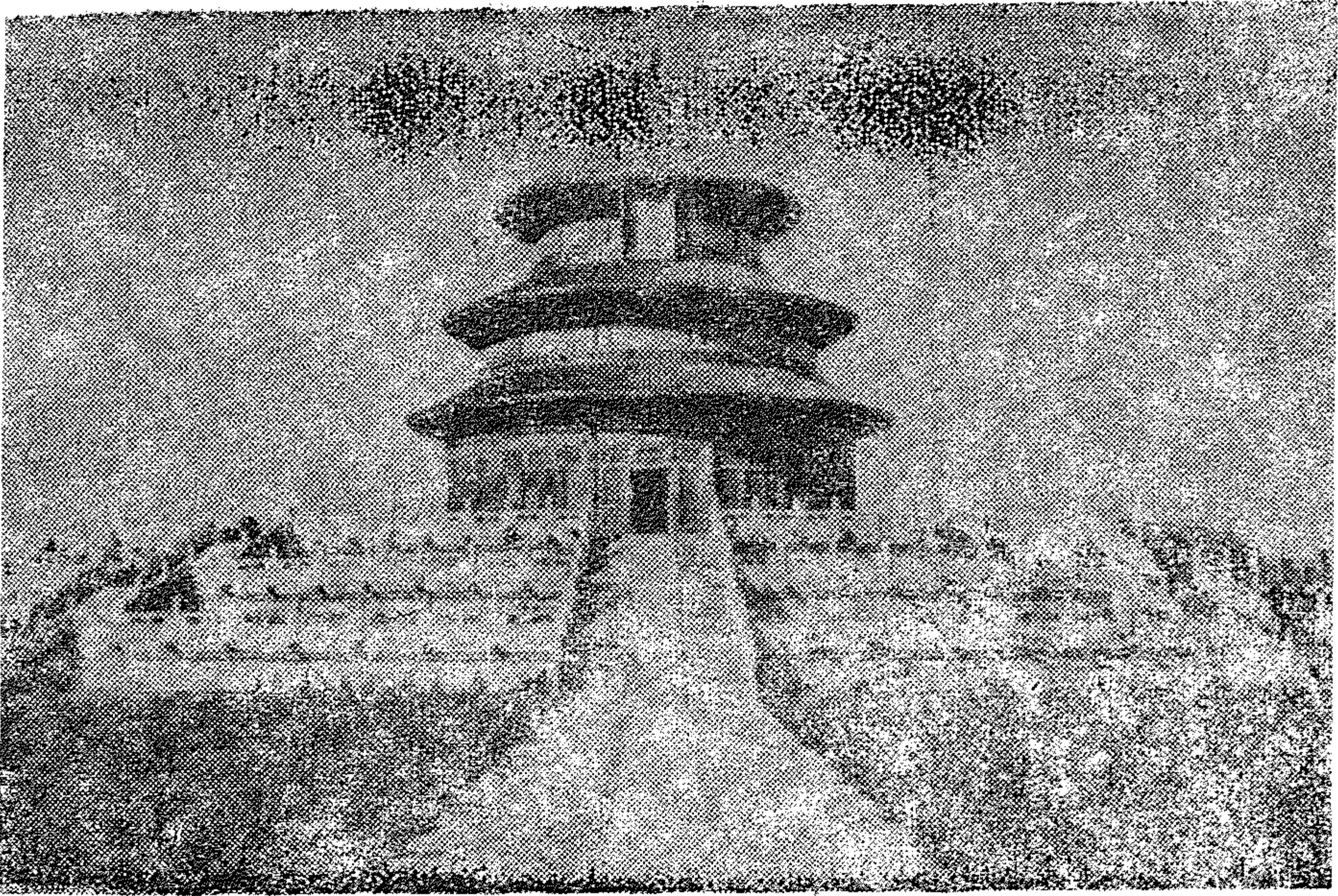
(المتحف البريطاني)

تمثال للملك آشور ناصر



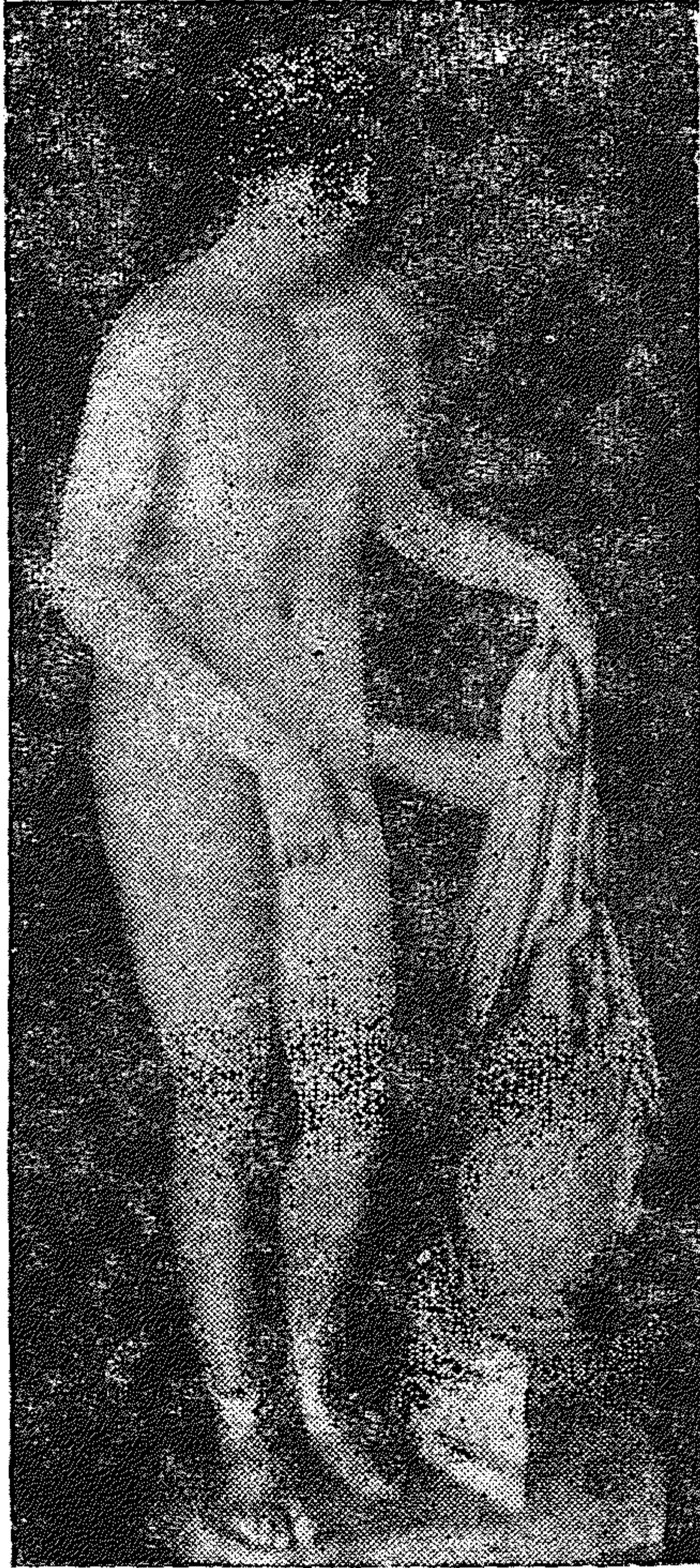
شكل (هـ)

المعبود لونيوسويش ق. م. (اليابان)



شكل (٦)

جزء من معبد السماء ببيكين من عصر امي تشييج (الصين)



شكل (٧)

تمثال أفروديت للنحات براكسيتملوس ق.م. (متحف الفاتيكان)



شكل (٨)

رامى القرص للنحات ميرون ق.م. (بروما)



شكل (٩)

كيوييسد نحت من القرن الرابع ق. م (متحف تيرم بروما)



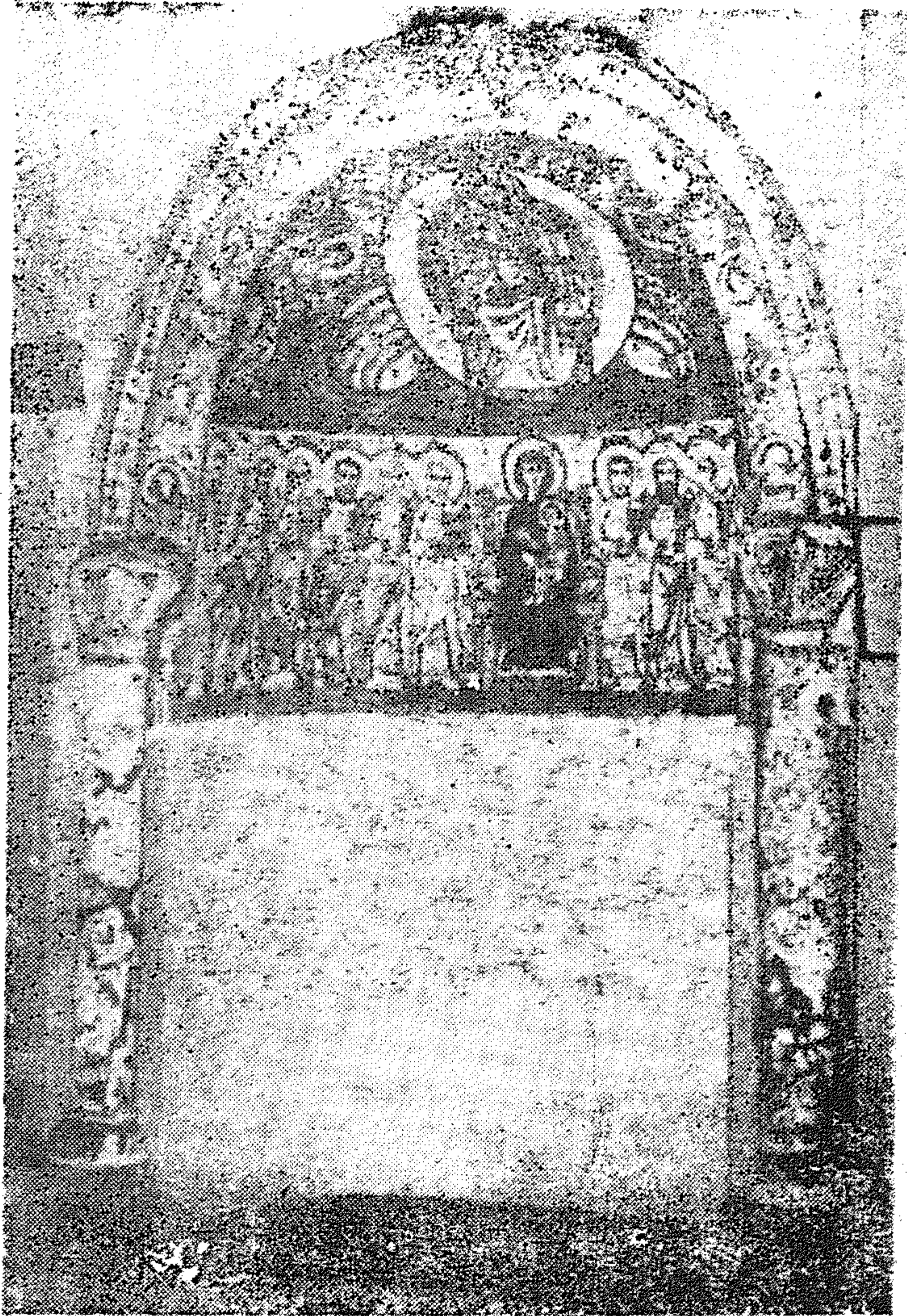
شكل (١٠)

الأكروبول القرن الخامس ق. م. (بأثينا)



(شكل ١١)

العذراء والشهداء للفنان جيوفاني داميلانو (ايطاليا)



(شكل ١٢)

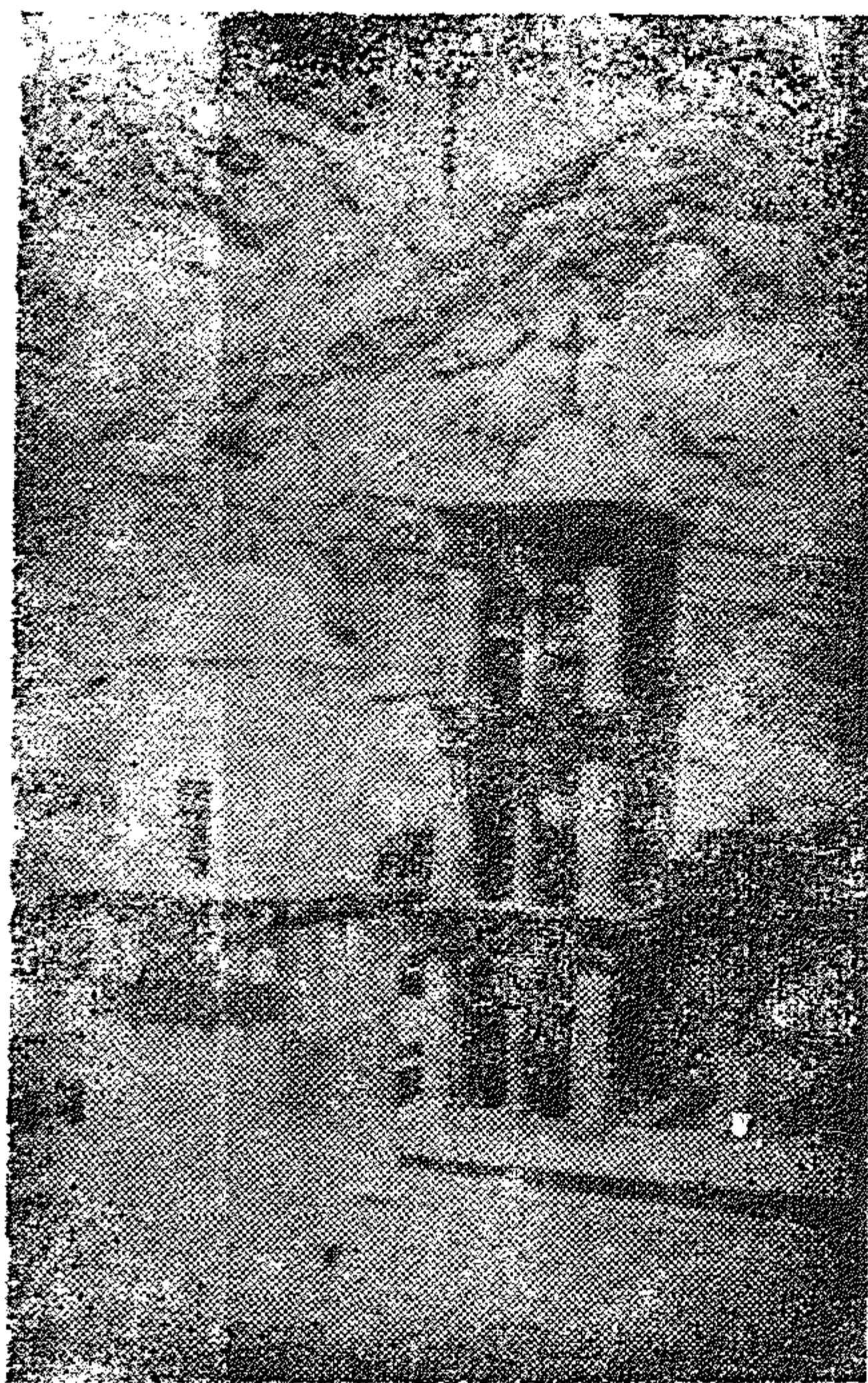
تجويف في جدار روم للسيدة العذراء
القرن السادس الميلادي (المتحف القبطي)



(شکل ۱۳)

دیونیزوس موزاییق سن ایتالیا

(متحف مئربولیتان بنیومبورگ)



(شکل ۱۴)

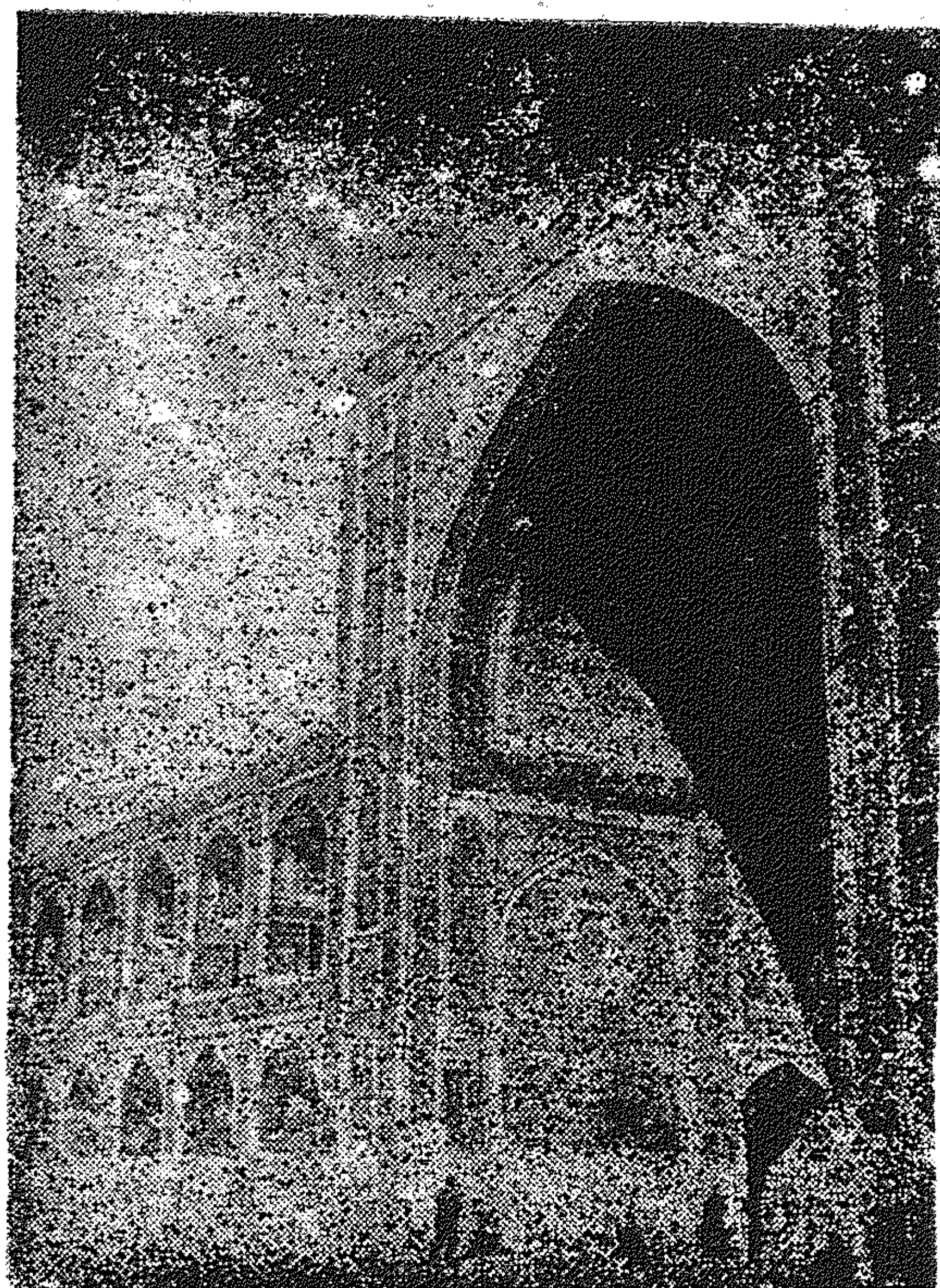
کنیسه دیر سانت کاترین وجوارها مسجد (سیناء)



(شكل ١٥)

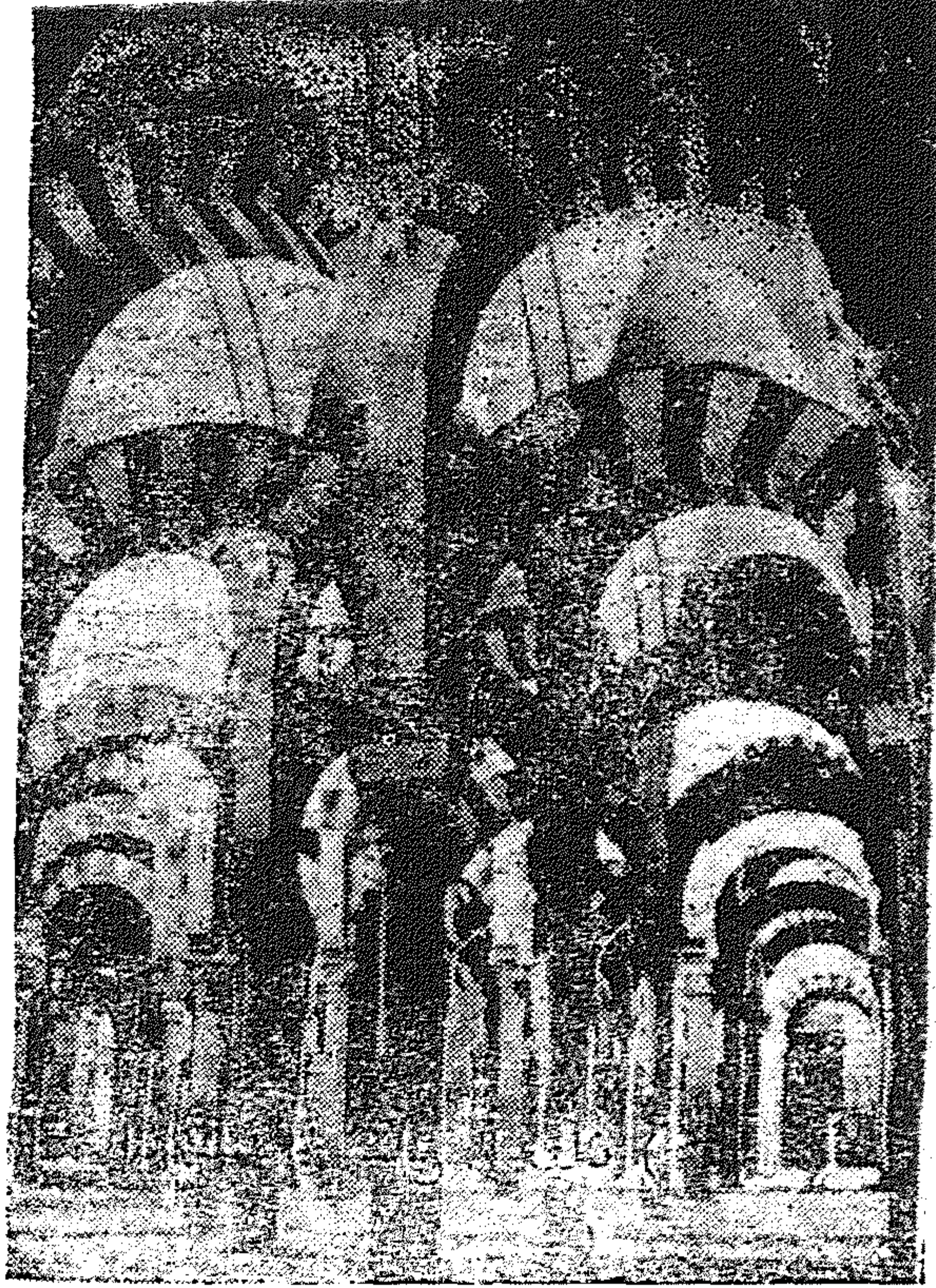
لوحة من سفر يشوع

(مكتبة الفاتيكان)



(شکل ۱۶)

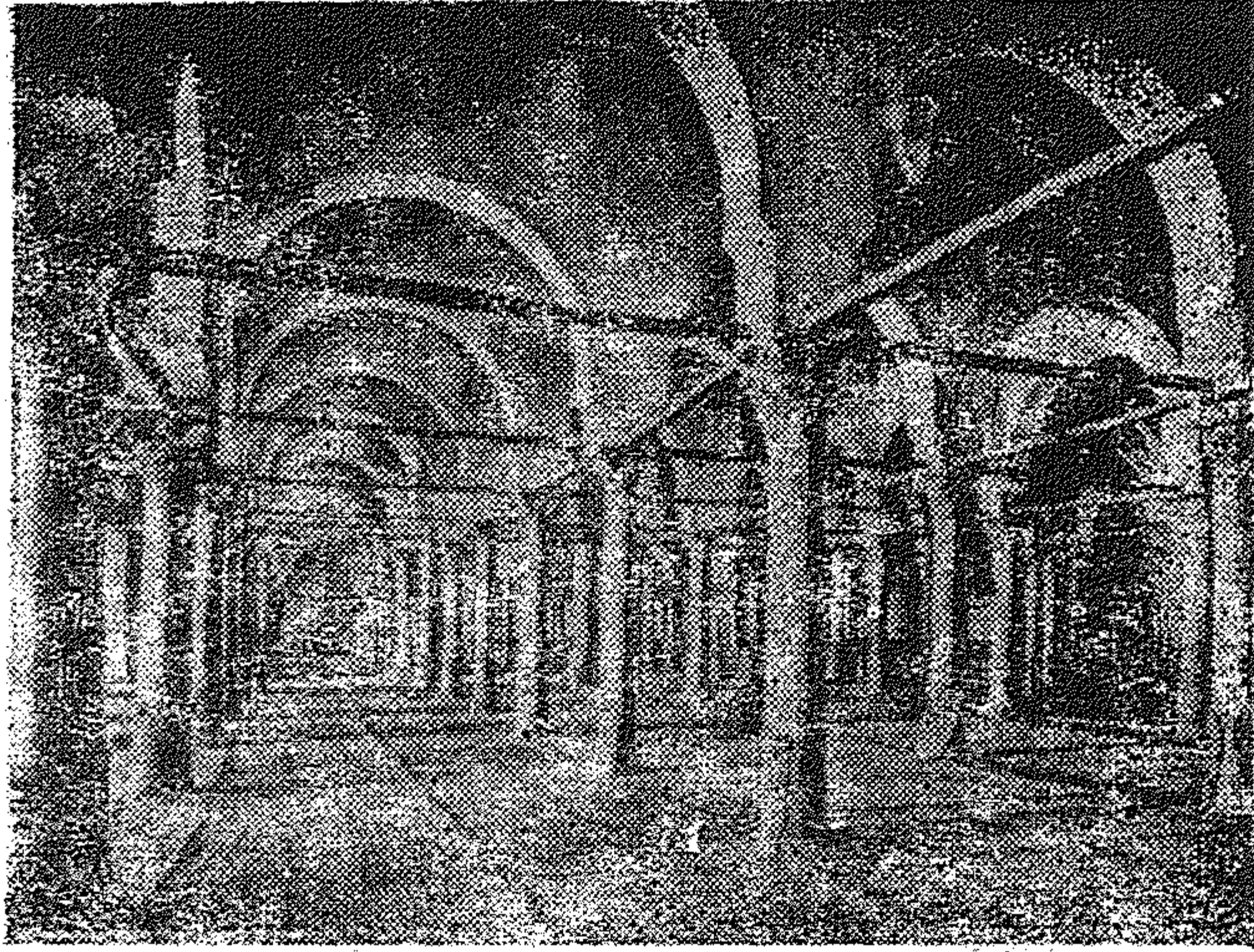
دیوان مسجد الشاه (اصفهان ایران)



(شكل ١٧)

مسجد قرطبة من العصر الأندلسي

(بألمانيا)



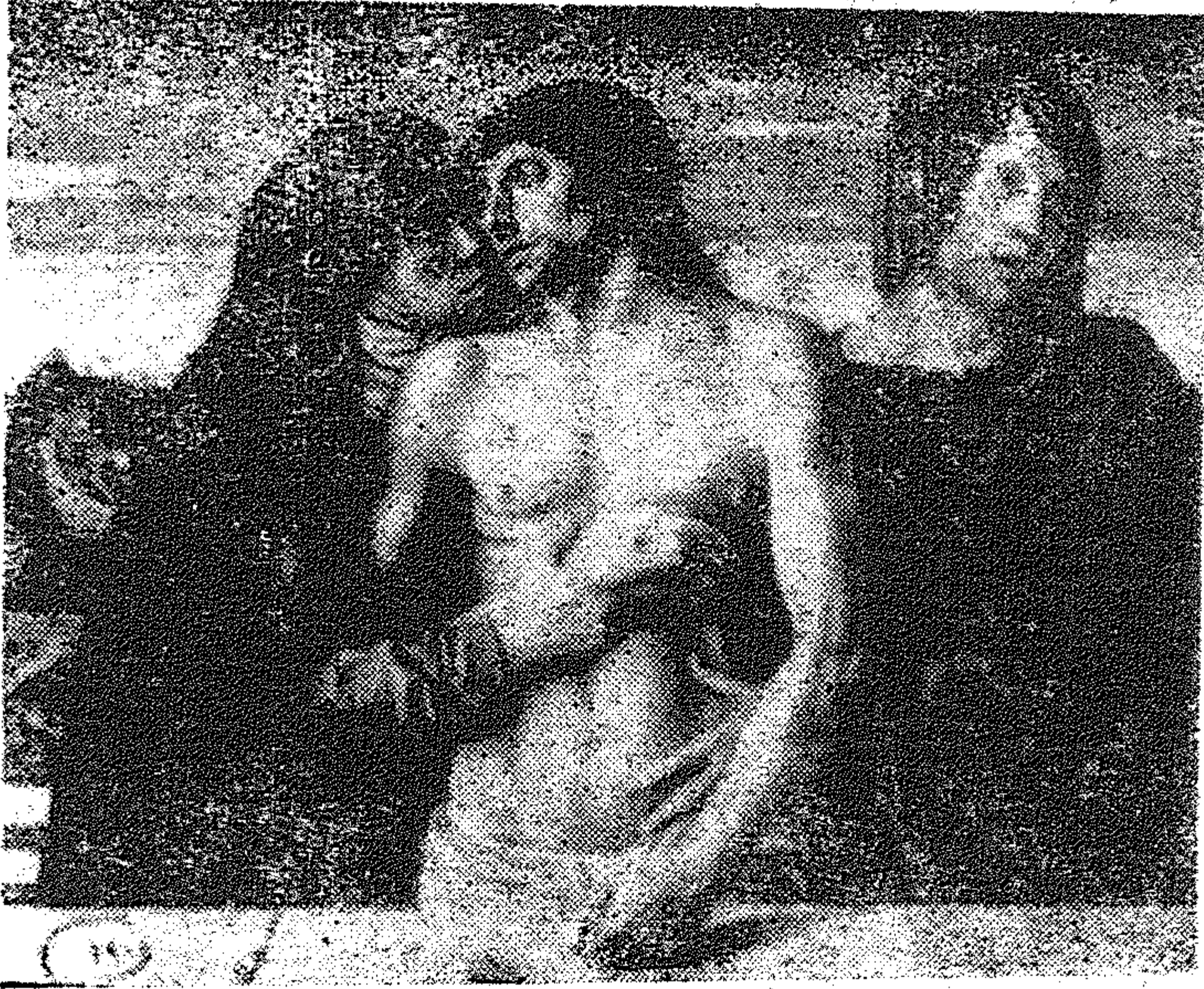
(شكل ١٨)

المسجد الجامع بالقيروان (بتونس)



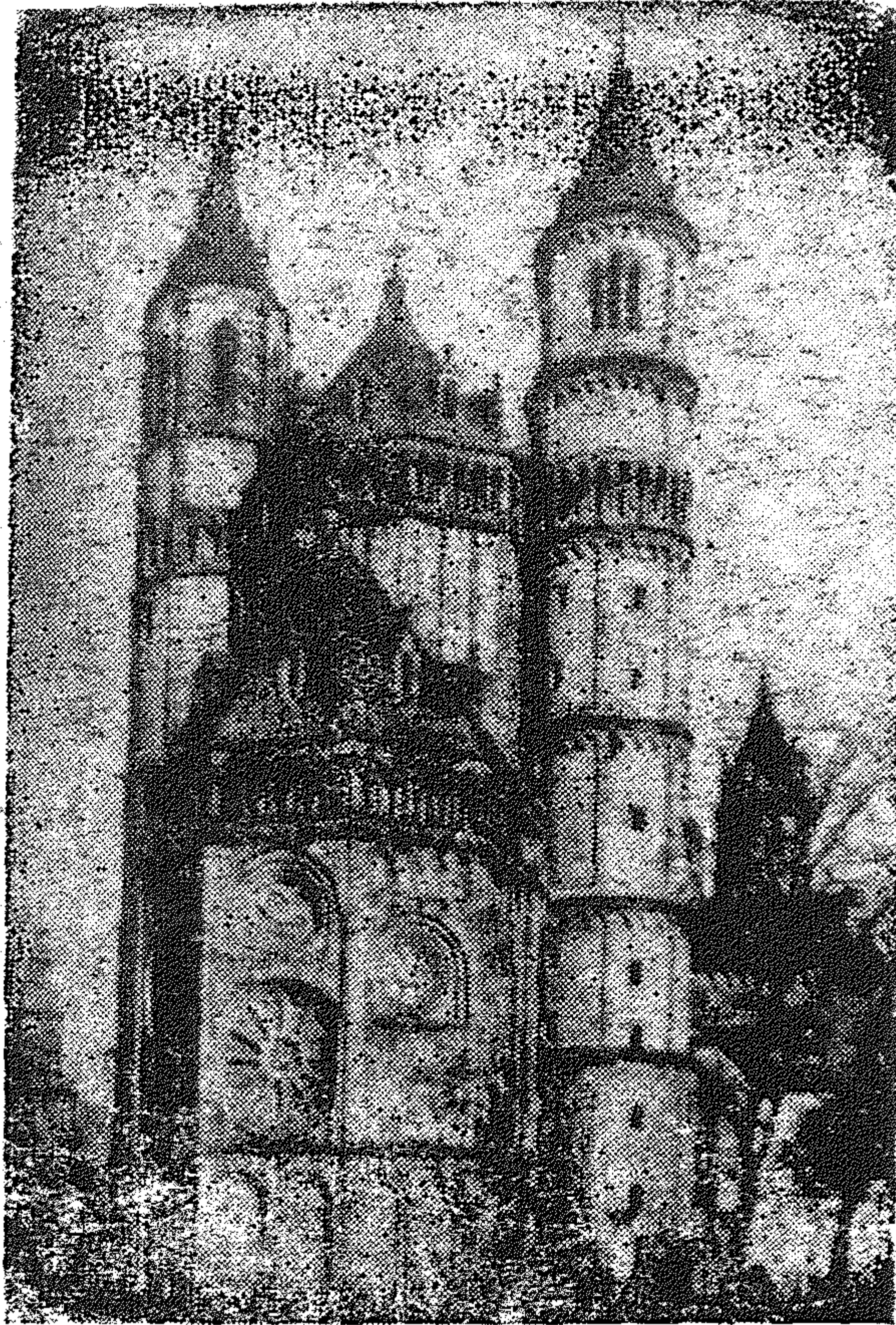
(شكل ١٩)

مشكاة من الزجاج بمسجد السلطان حسن بالقاهرة من القرن الخامس عشر
الميلادي (متحف اللوفر بباريس)



(شكل ٢٠)

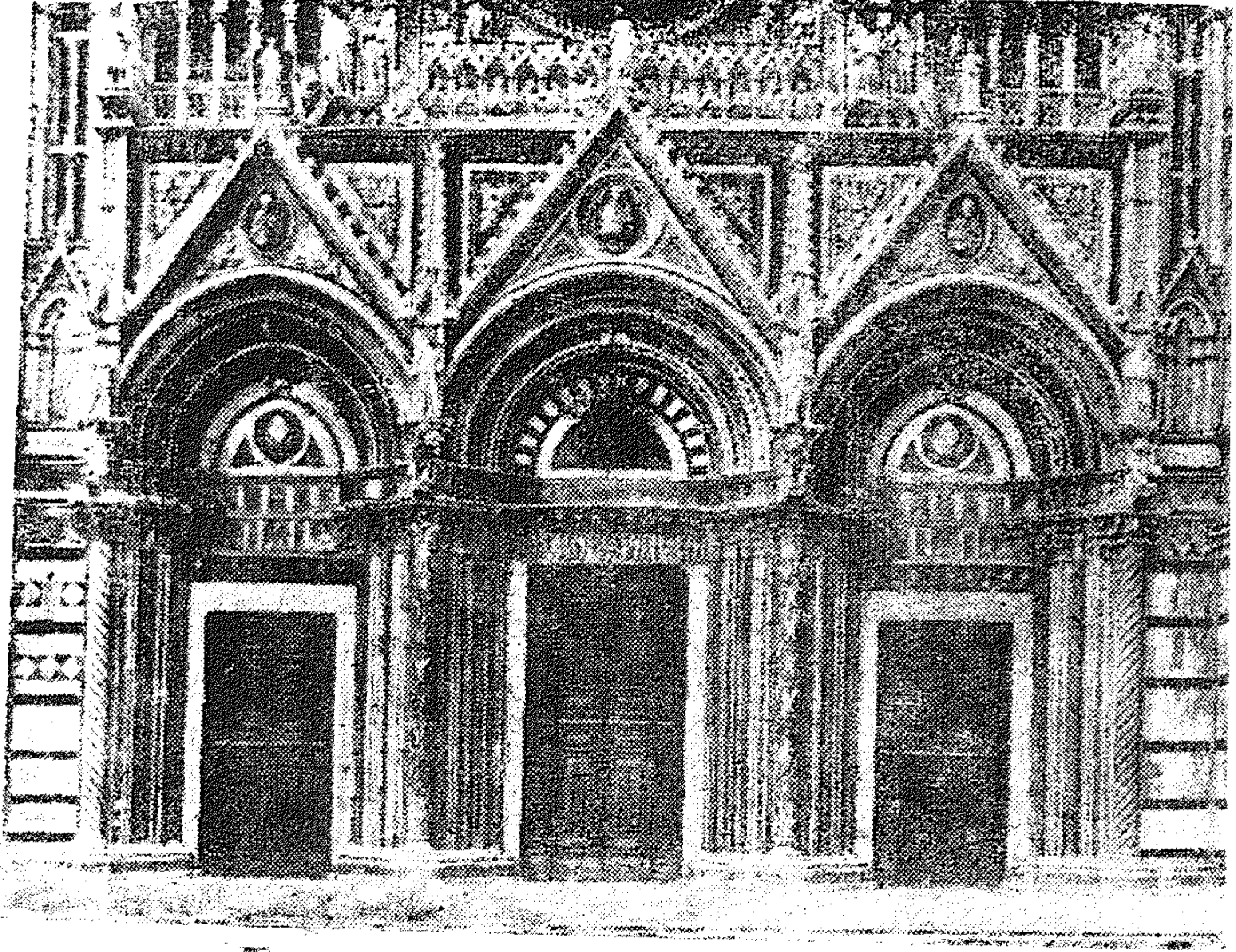
الرحمة (بيبا) تصوير على الخشب بالترتيب للفنان جيوفاني باليني
(متحف بريرا بميلانو)



(شكل ٢١) كاتدرائية موريس من الفن الرومانسي (بألمانيا)



(شكل ٢٢)
كنيسة سموالى بلننجراد (روسيا)



(شكل ٢٣)
كاتدرائية سينا (بايطاليا)



(شكل ٢٤)

لوحة الموناليزا «الجيوكوندا» للفنان ليوناردو دافيتشي

(متحف اللوفر)

مختارات
من الصور الفنية

ثانياً
الفن الحديث والمعاصر

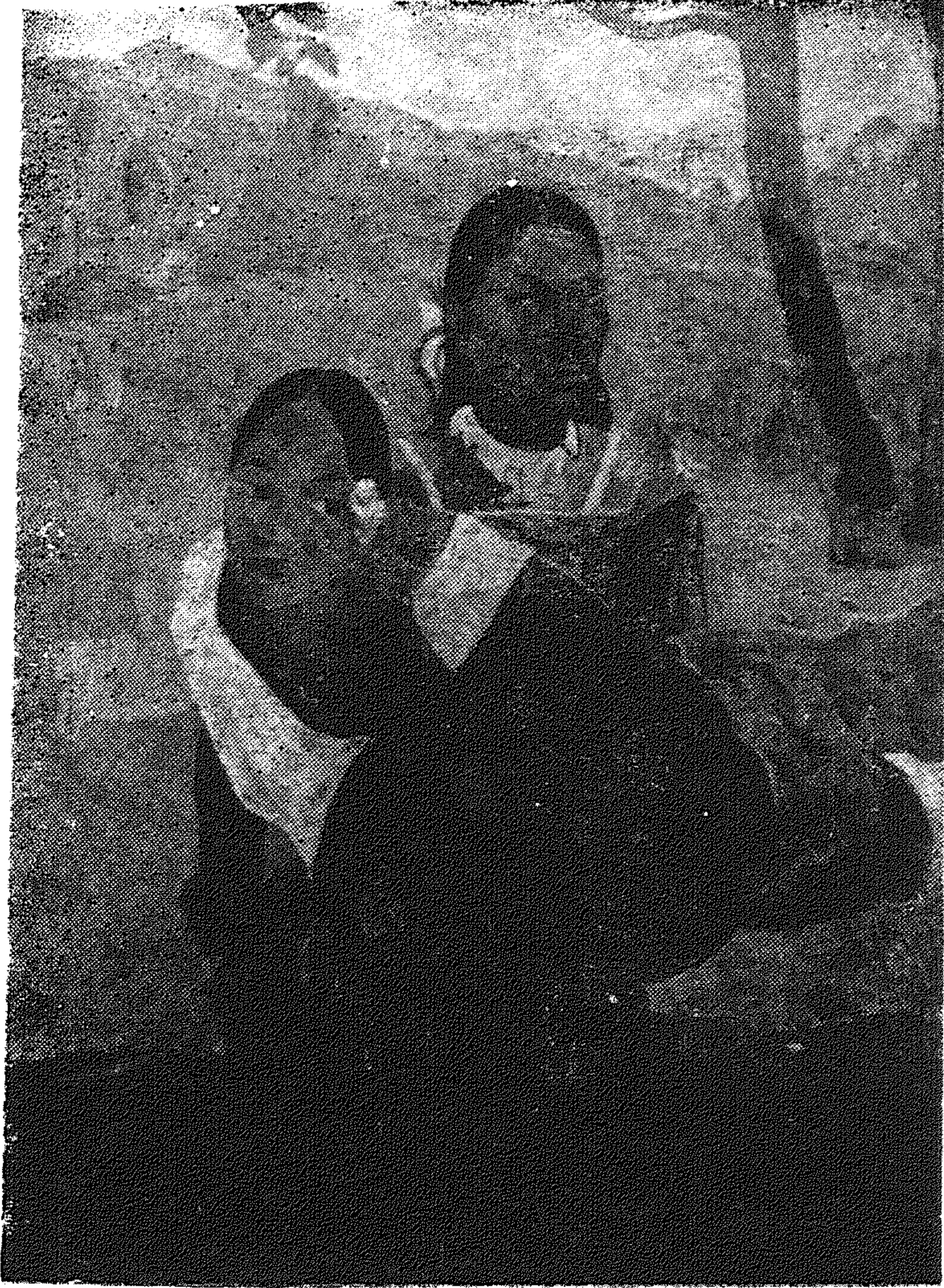


(شکل ۲۰) — متحف برادو، پاریس —
ملائه موسیقی — جو رادن —



(شكل ٢٦)

بنات الفنان - ألوان زيتية - جيمس بوره



(شكل ٢٧)

عندما تتزوج المرأة في هواي
بول جوجان



(شكل ٢٨)

الفن الحديث

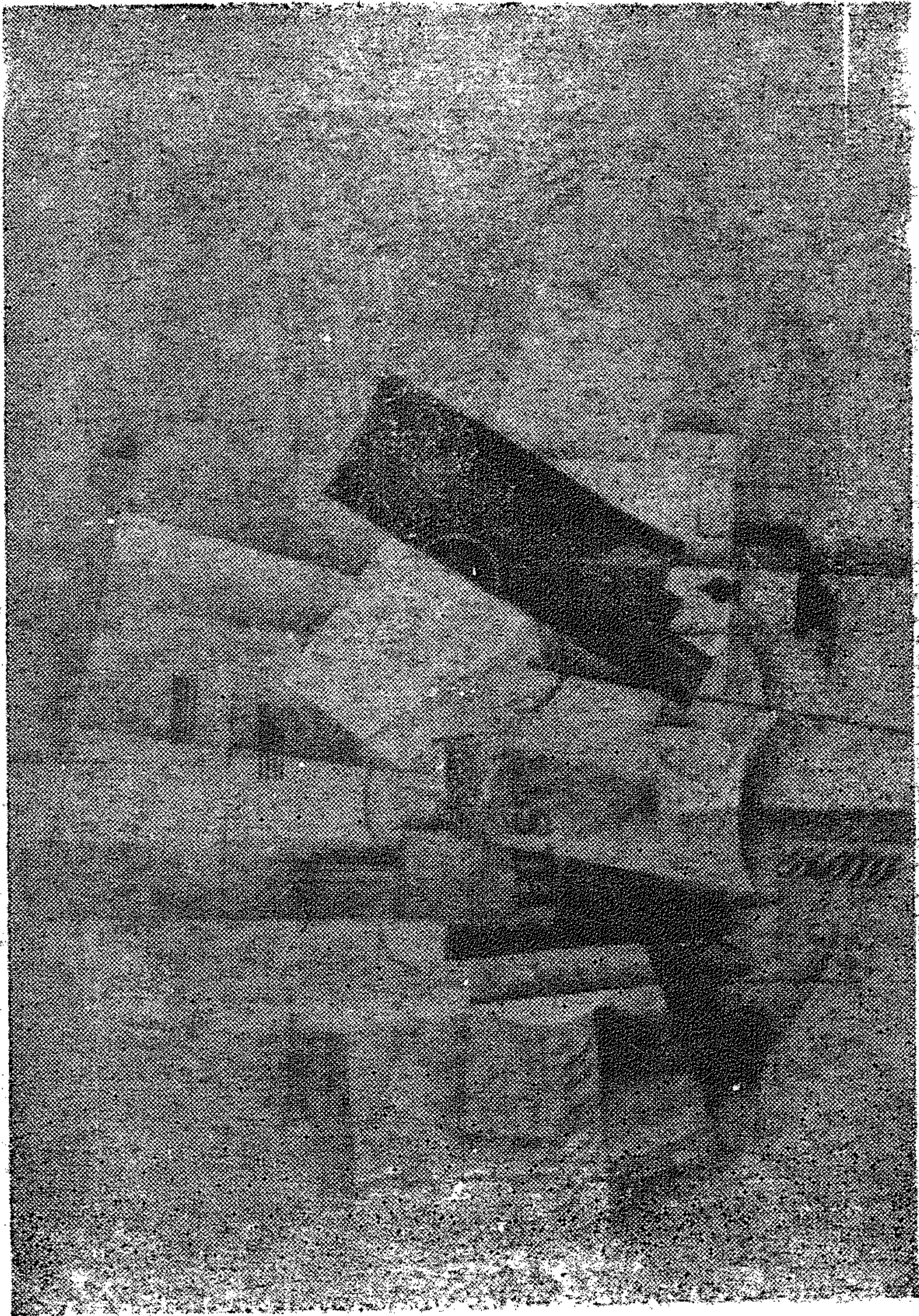
بول سيزان



(شکل ۲۹)

العطش — یوجین دبلا کردا

(۲۰. ۵۵۵)





(شكل ٣١)
مسيرة في الريف - جرير



(شکل ۳۳)

مسدام رولسین - فنست فان جوخ



فازة زهــور
جوستاف كورييه

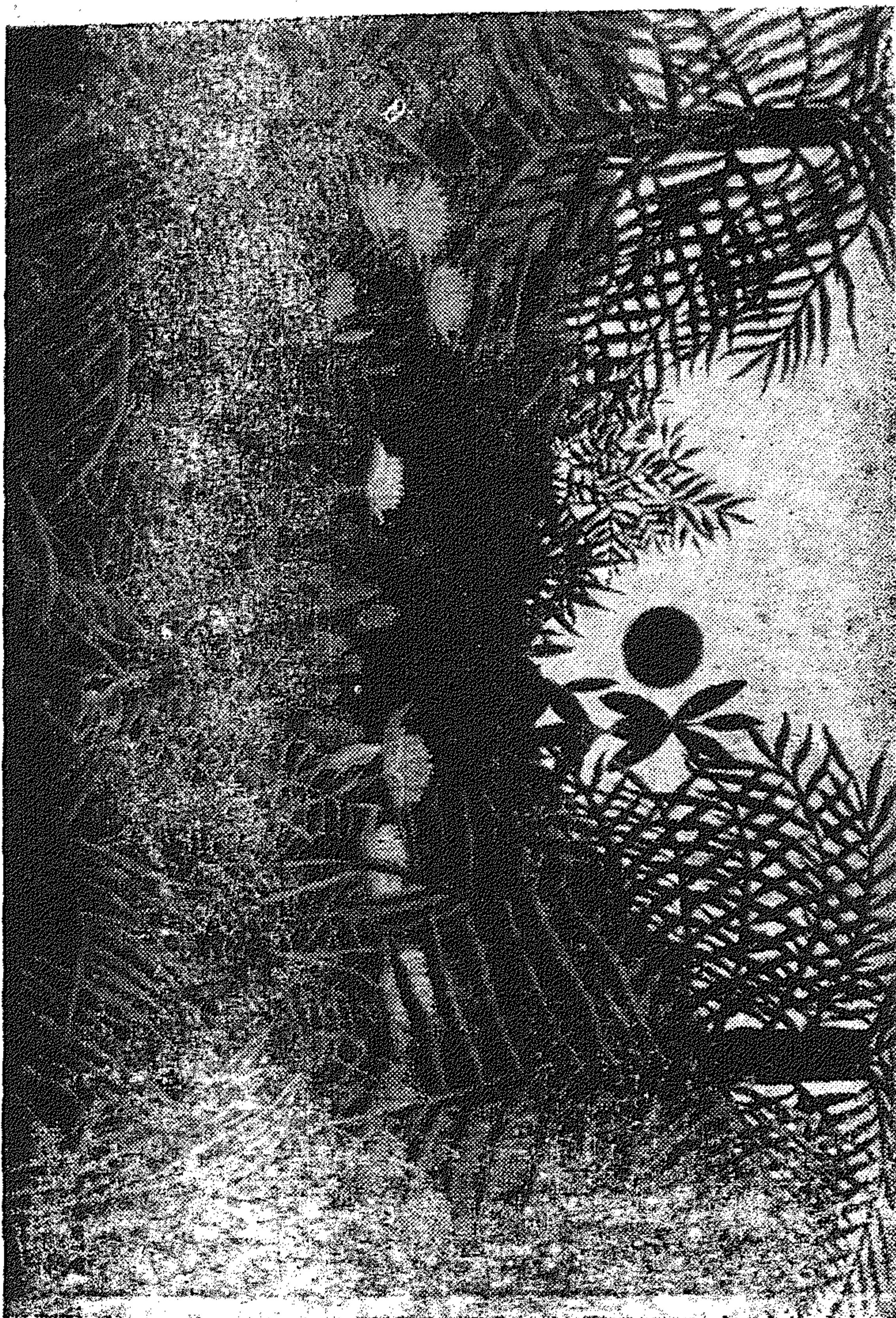
(شكل ٣٣)

فازة زهــور — جوستاف كورييه



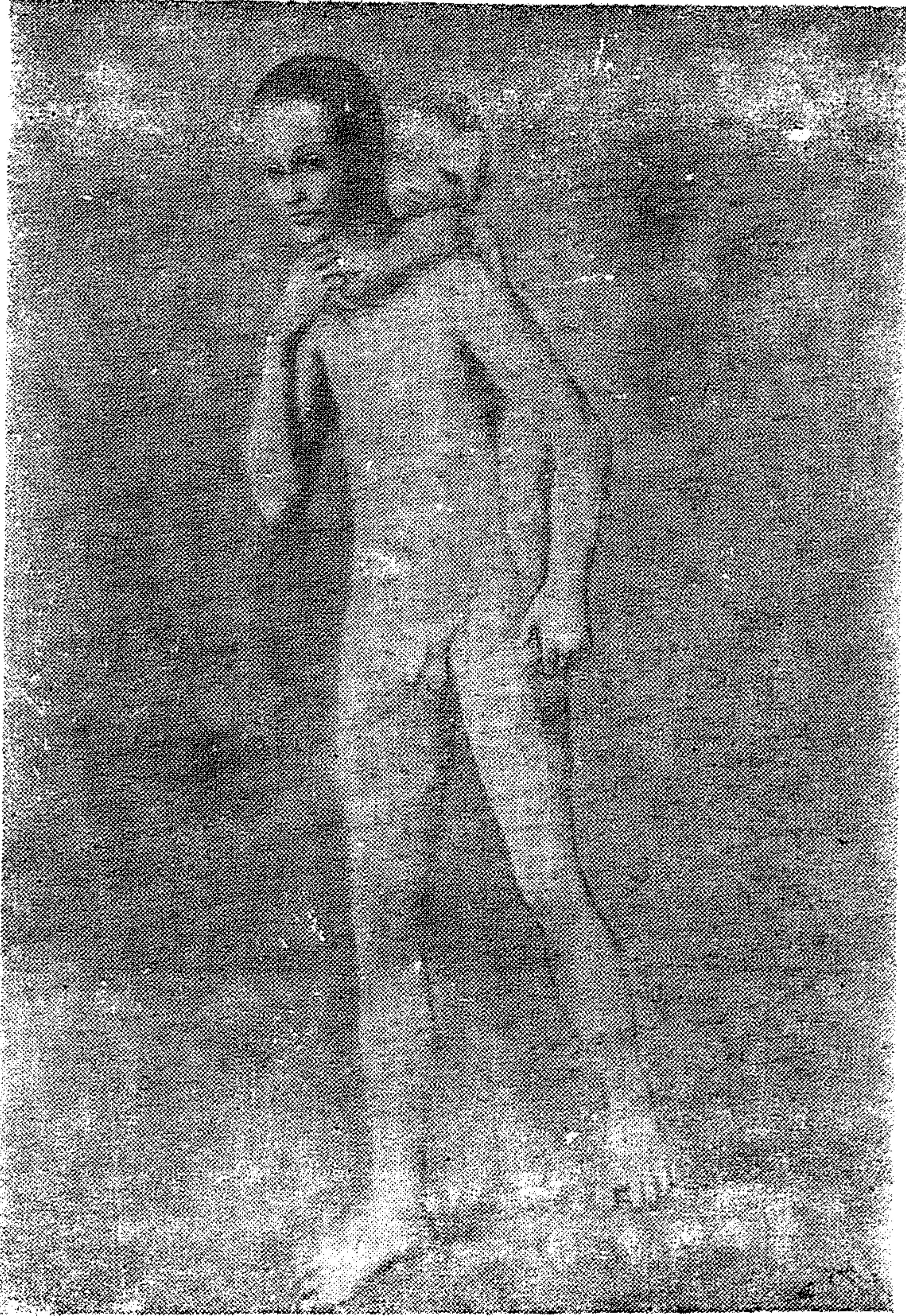
(شكل ٣٤)

صورة إمدام [هايدن] جوديليا في متحف الفن الحديث بباريس.



(شكل ٣٥)

النسابة عند الغروب (هنري روسو)



(شكل ٣٦)

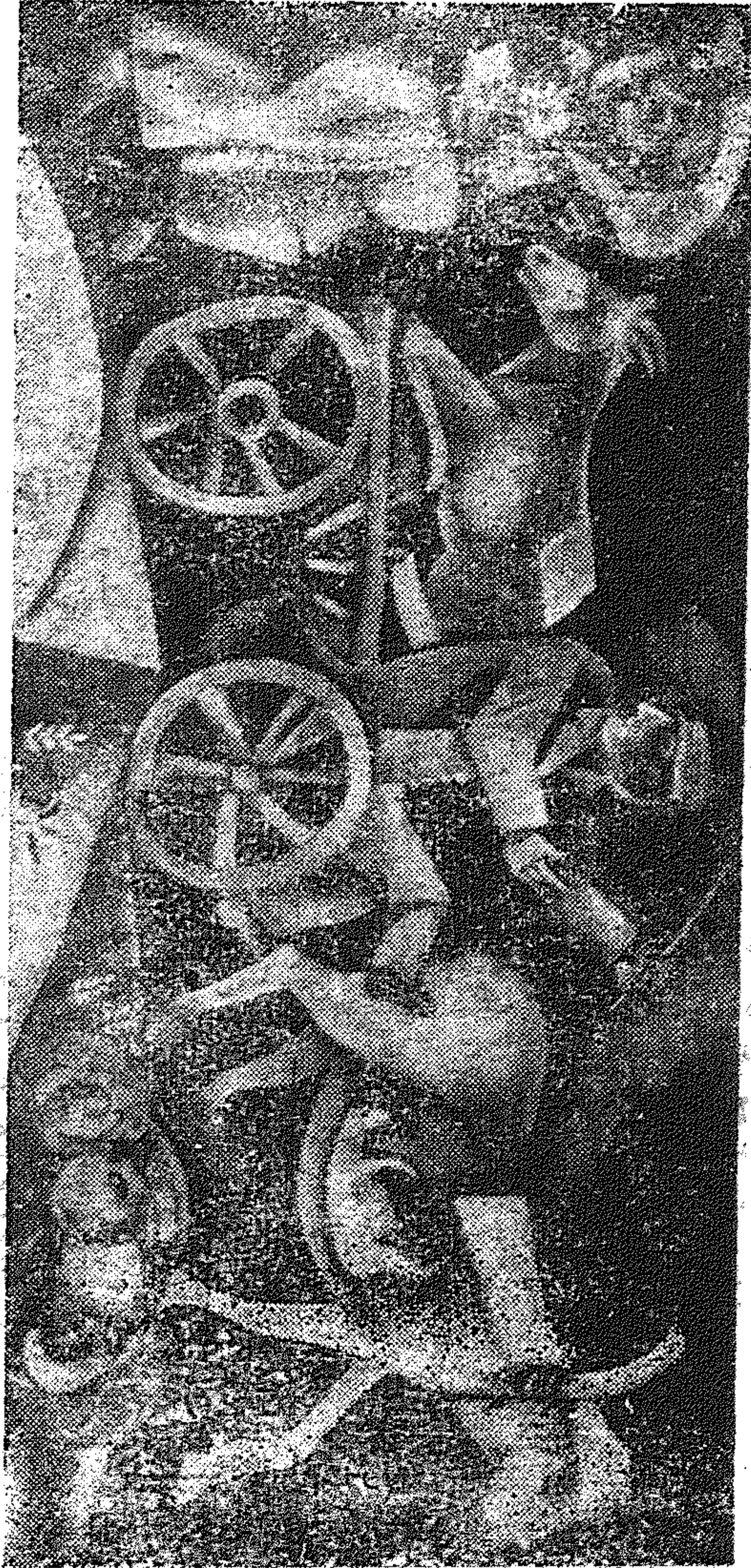
الأخوين لبيكاسو (المرحلة الفردية) الوردية)



(شكل ٣٧)

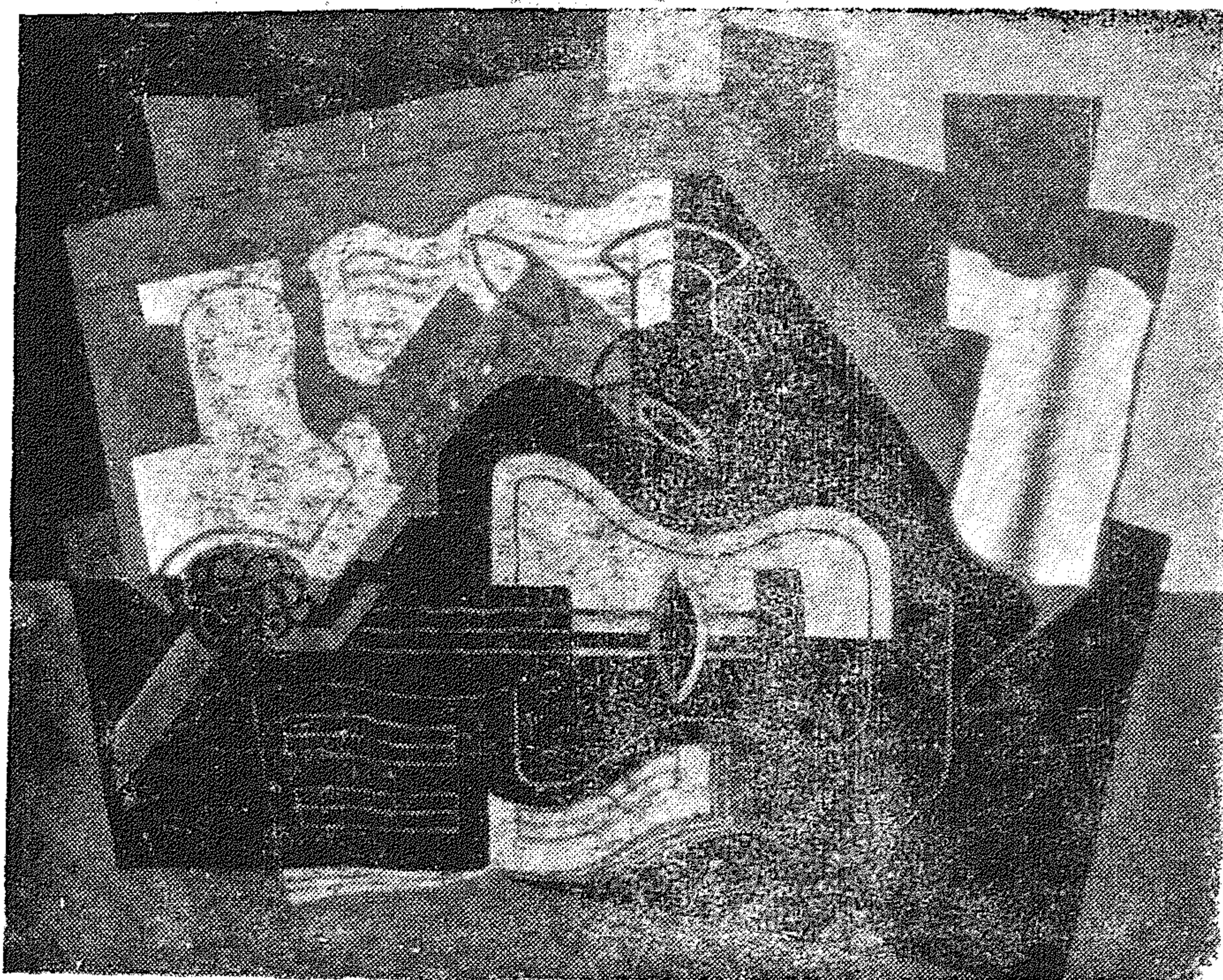
— بيكاسو

فتاة أمام مرآة



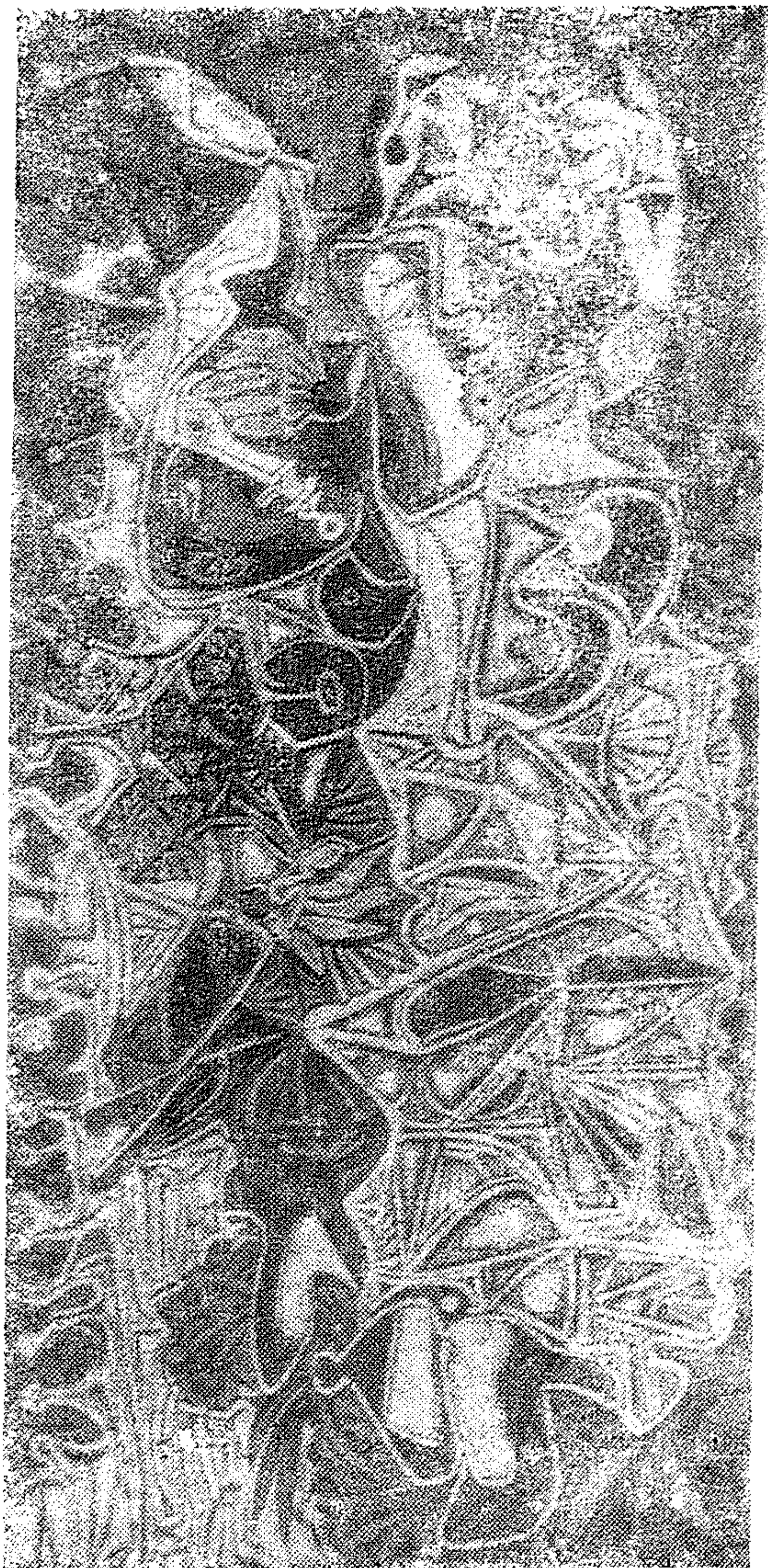
(شکل ۳۸)

البراعی - مارک شاجال



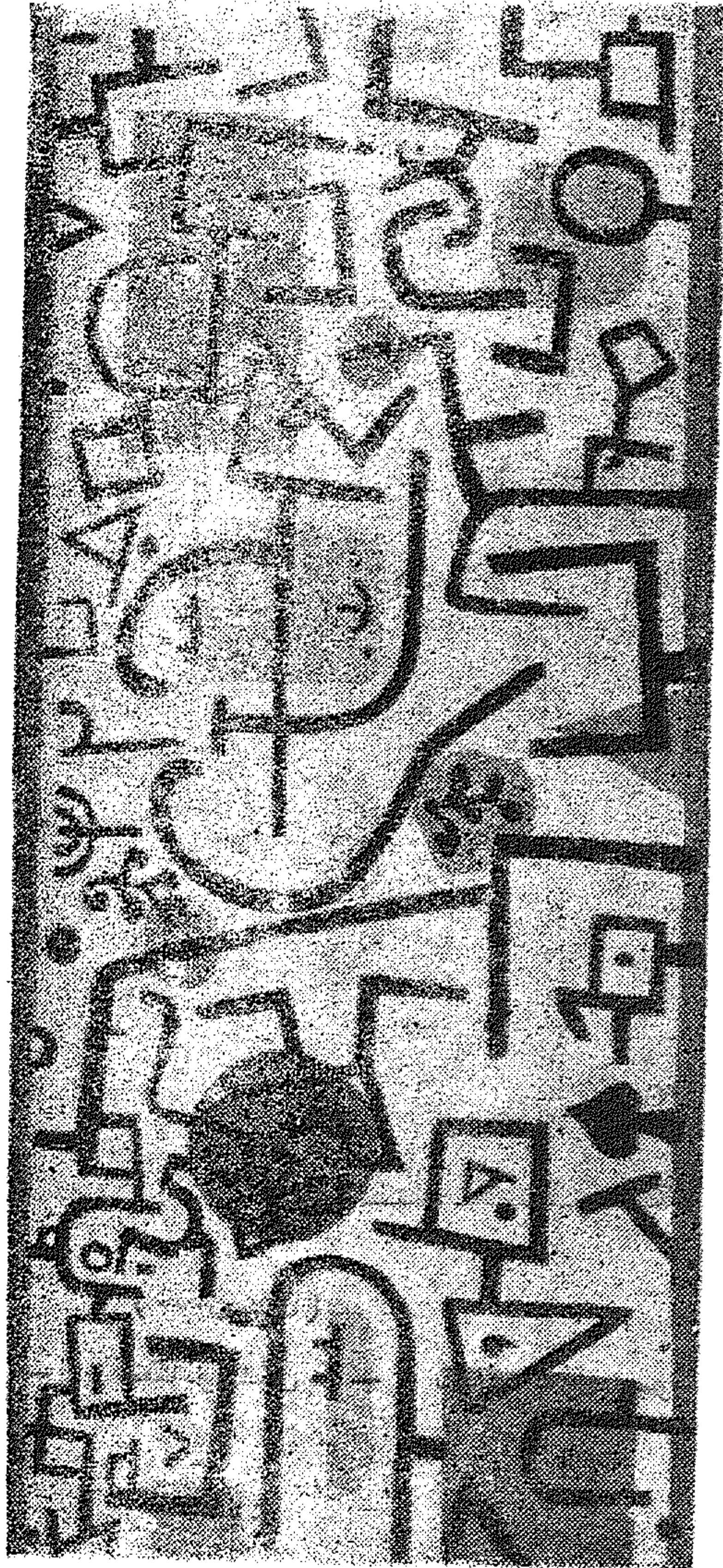
(شکل ۳۹)

جسوان چری



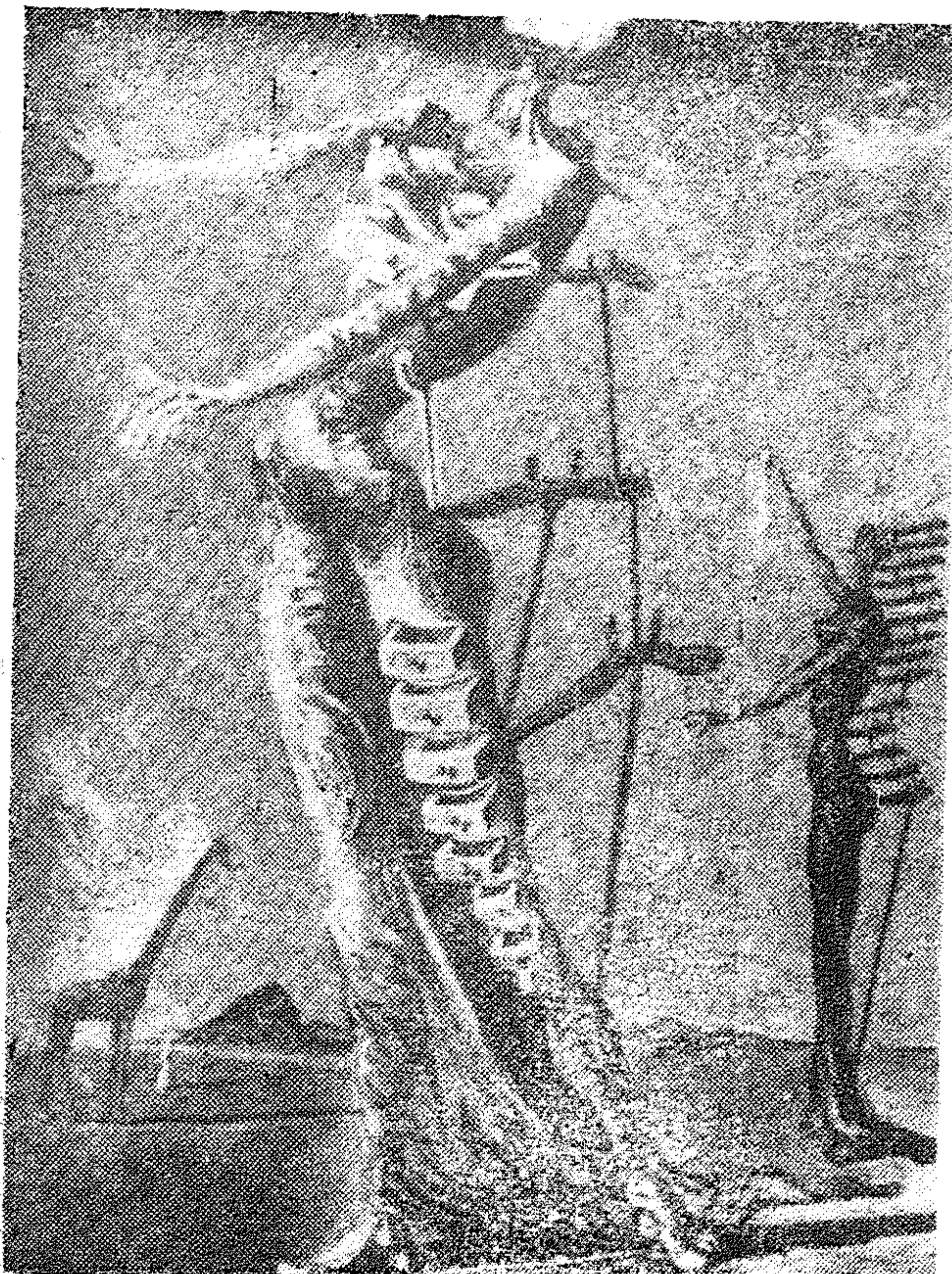
(شکل ۴۰)

پیکاسو — لوحه بالزیت



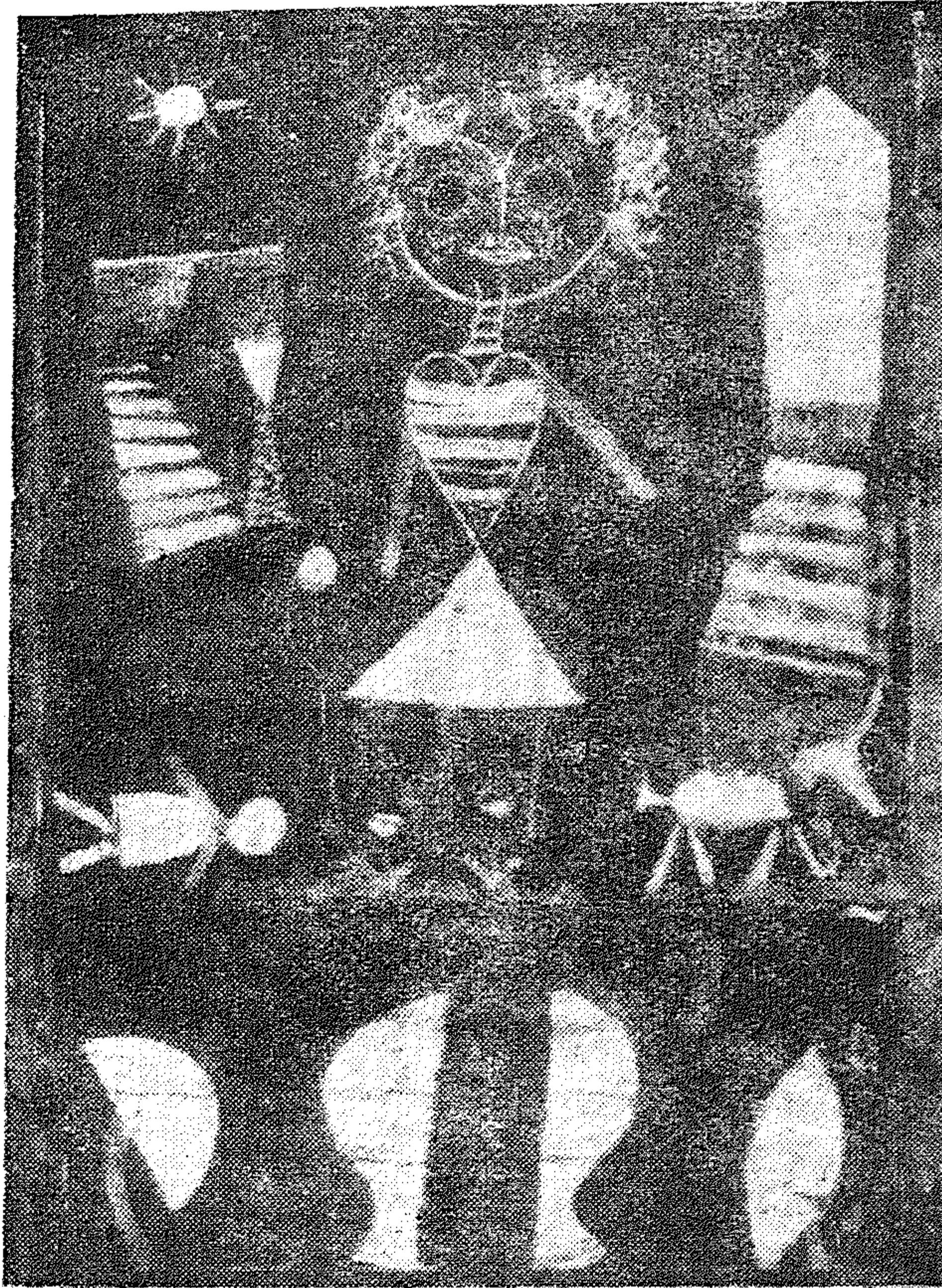
(شکل ۱۳)

المنادى اثرى - بول كالى



(شکل ۴۲)

زرافة ملتهبة — سلفاتوردالی — متحف بازل بسویسرا



(شكل ٤٣)
مسرح العرائس — بول فلين



(شکل ۴۴)
زوجیه سوداء - کاندینسکی



(شكل ٤٠)

شكل جالس في استرخاء للنحات هنري مورس (لندن)

ثالثا

الفن المصري المعاصر



(شكل ٤٦)

الدعوة للسفر - للفنان محمود سعيد



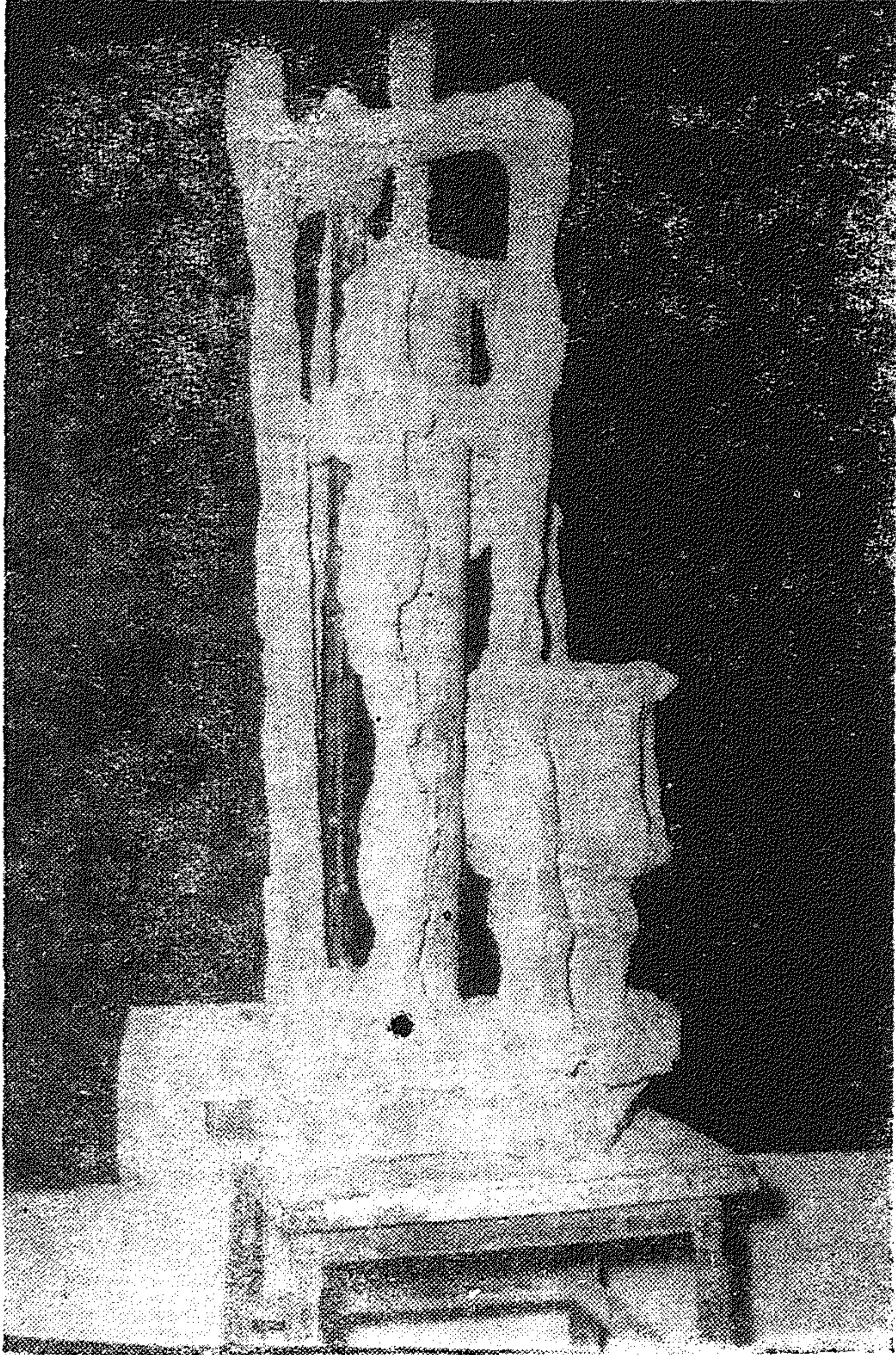
(شكل ٤٧)

الطب عند العرب - للفنان محمد ناجي



(شكل ٤٨)

نسيج زخرفى — من الفن المصرى



(شكل ٤٩)

تكوين - من مدرسة الفتح المسمى للفنان صلاح حسنين



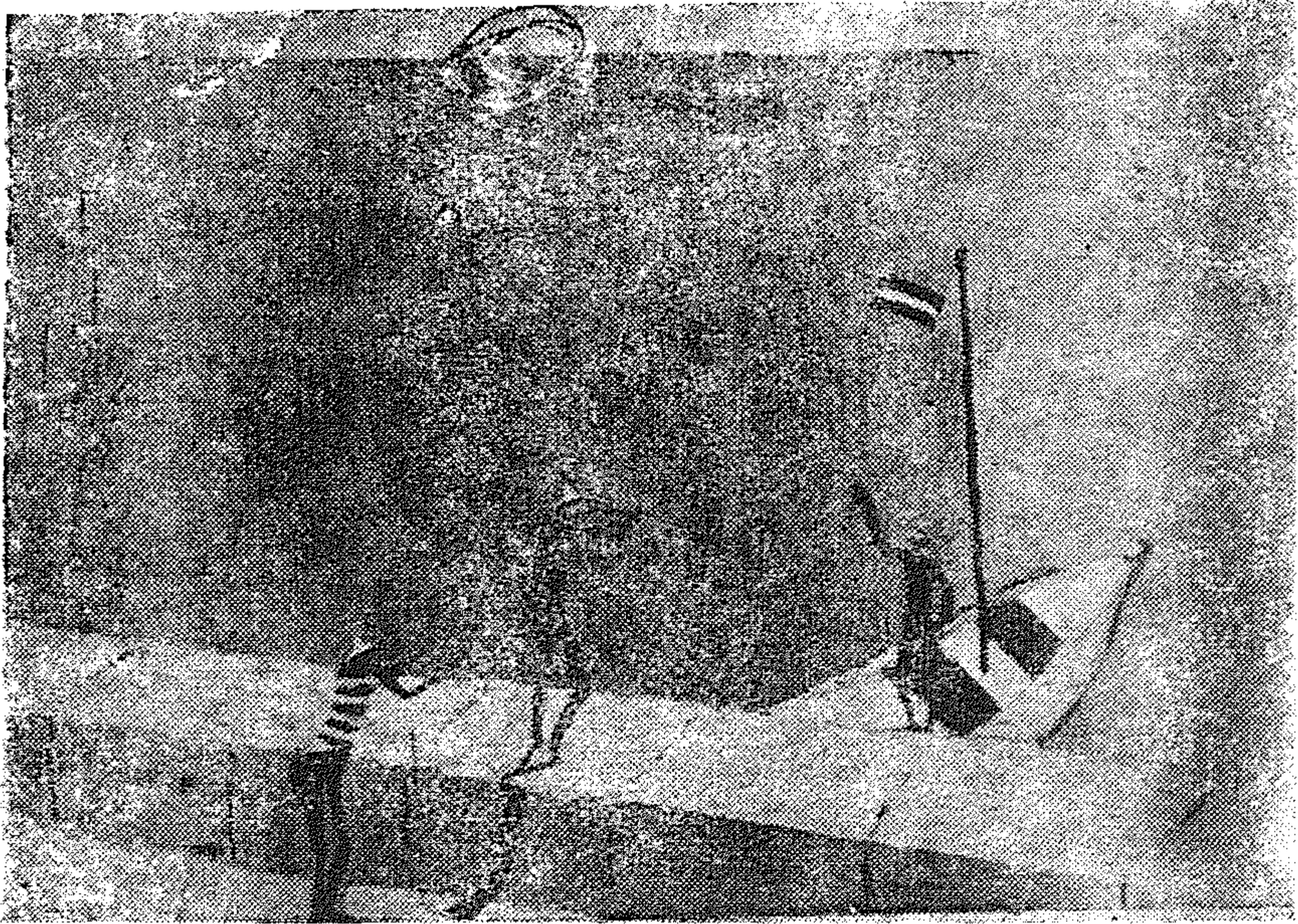
(شكل ٥٠)

هيروشيما — (من مدرسة النحت اللامسي) للفنان صلاح حسنين

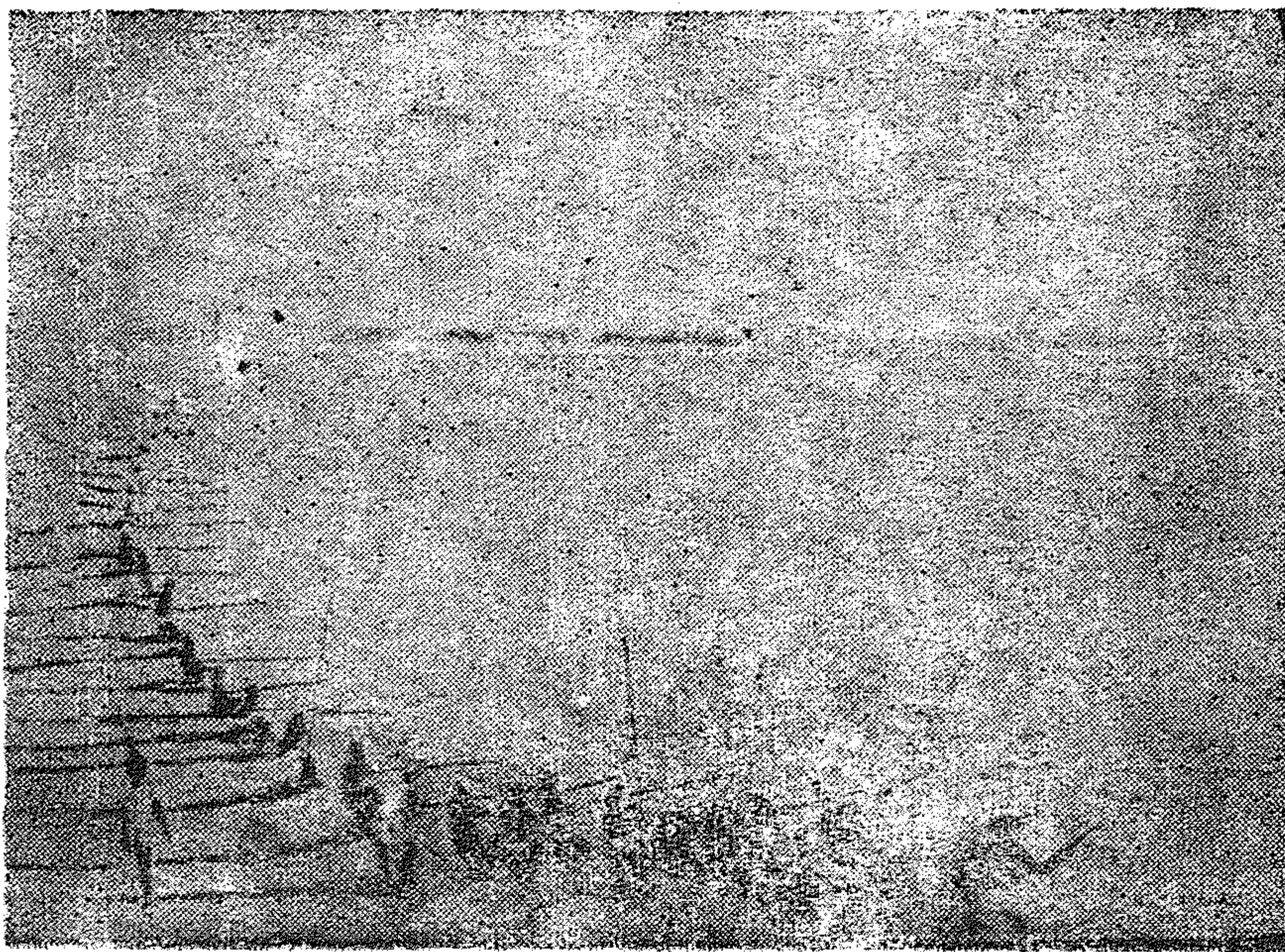


(شكل ٥١)

بورتريه — بريشة الفنان سيف وانلي



(شكل ٥٣) —
الميناء الشرقية — للفنان سيف وانلى



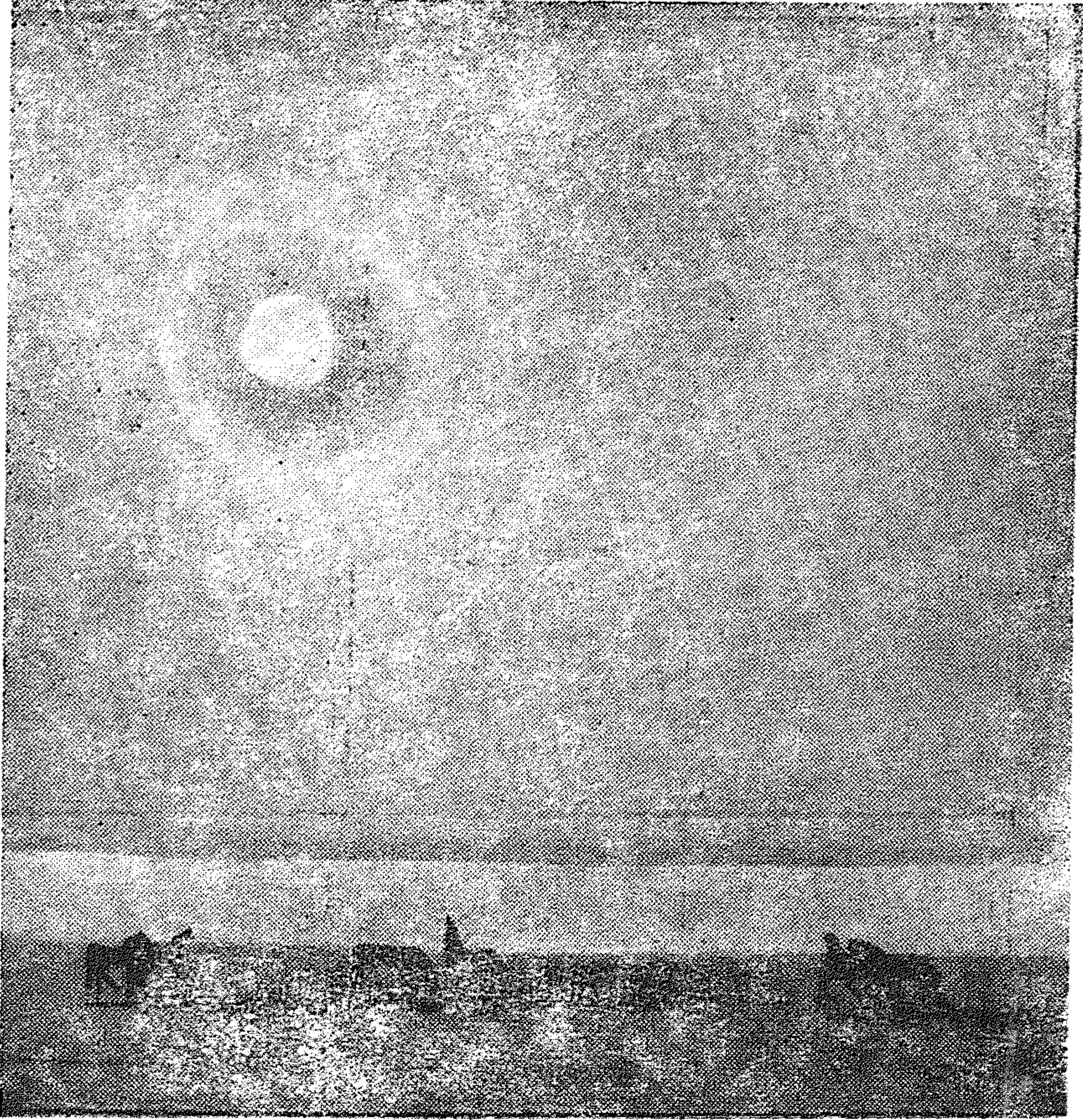
(شکل ۵۳)

صید العصارى - للفنان سيف وائلى



(شكل ٥٤)

شاطيء العجمي - للفنان سيف وانلي

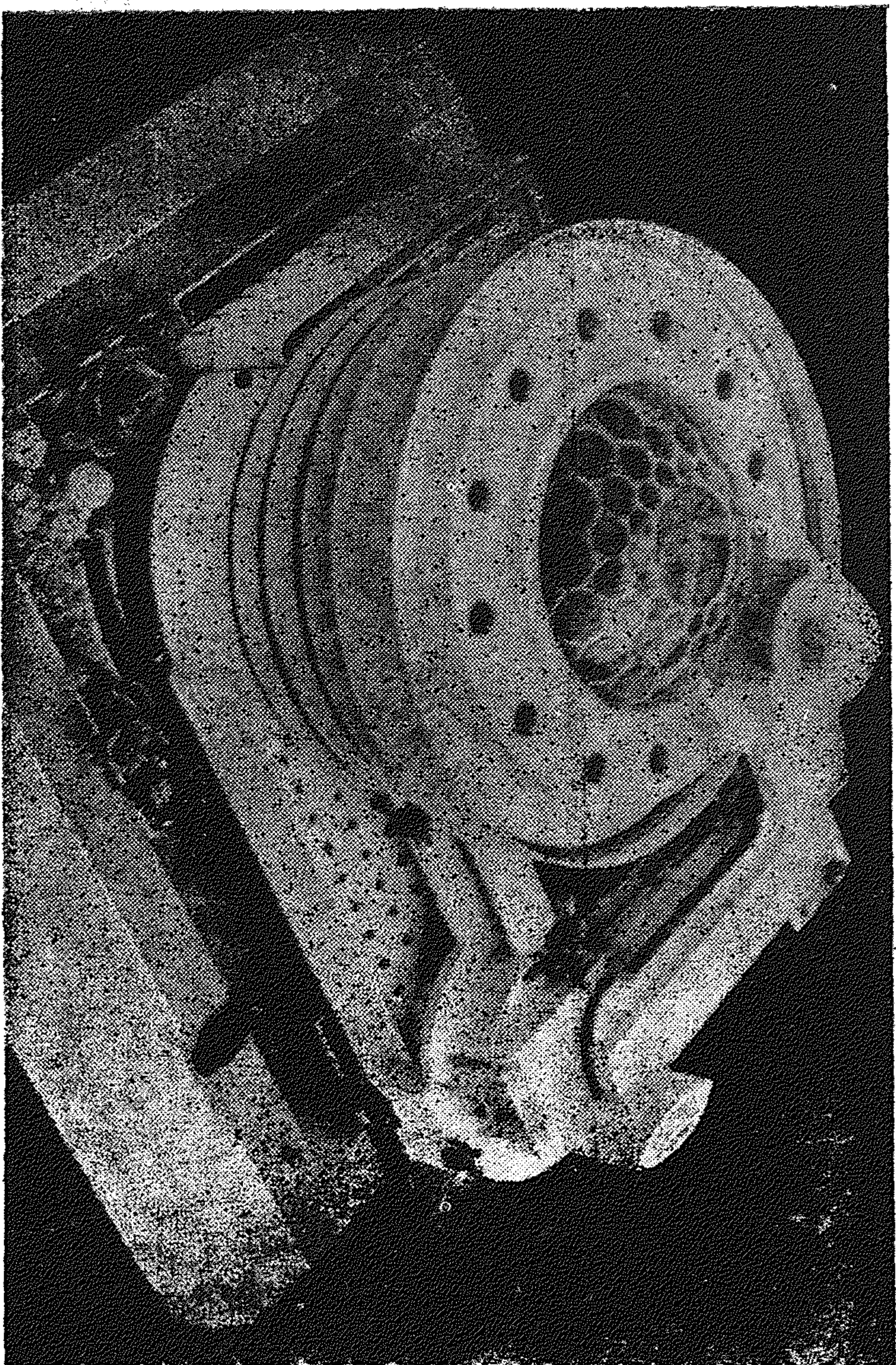


(شكل ٥٥)

غسل على الشاطئ - للفنان سيف وانلي

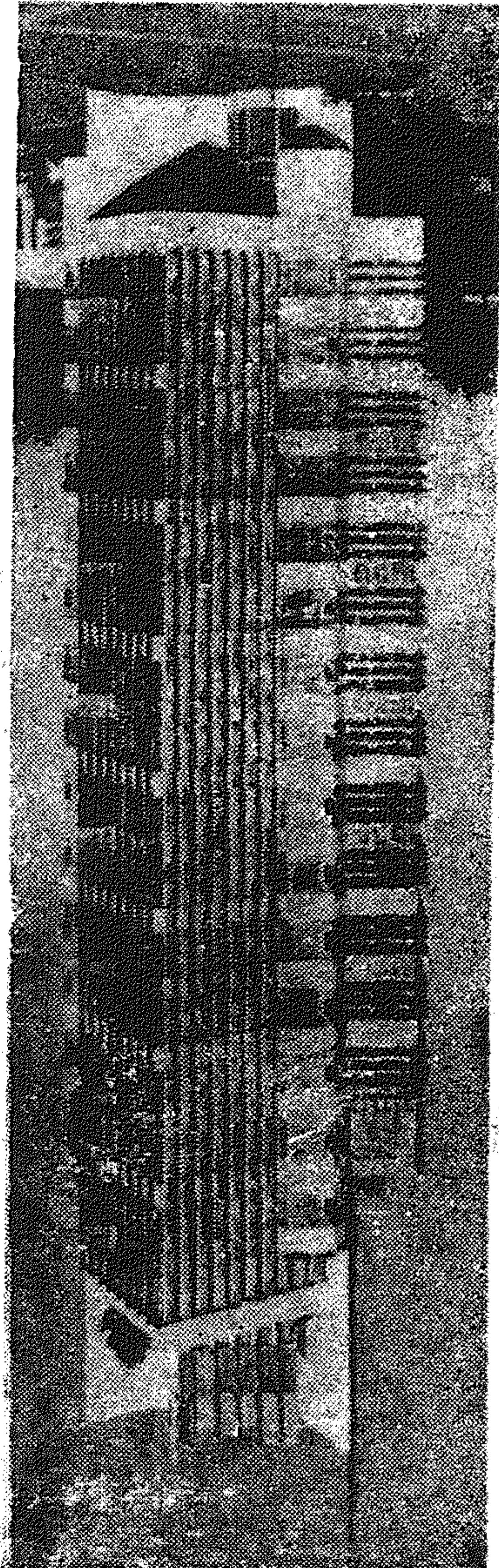
رابعا

فنون العمارة



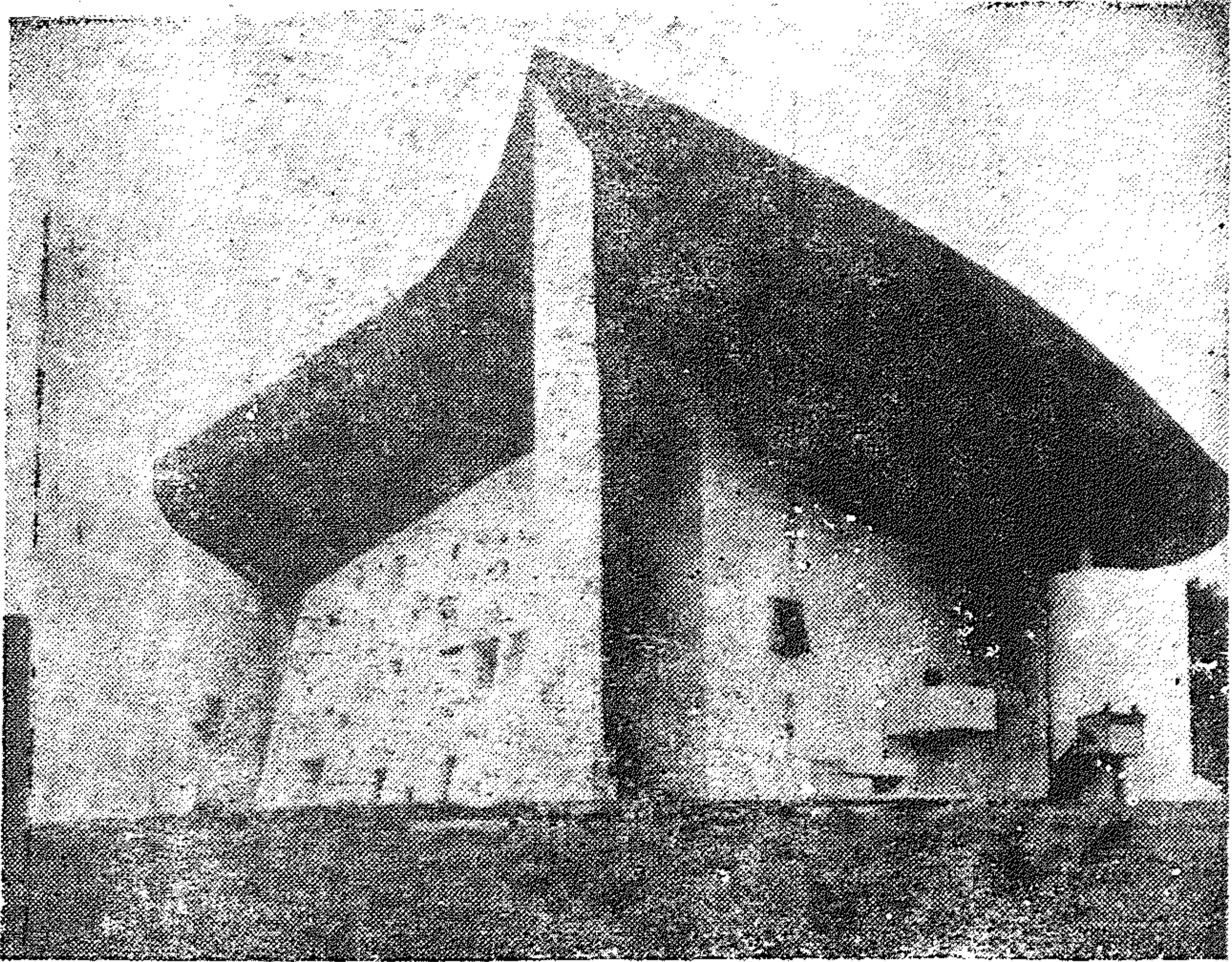
(شكل ٥٦)

فنون العمارة مبنى متحف جوجنهايم الهندكاري - فرانك لويد رايت (نيويورك)



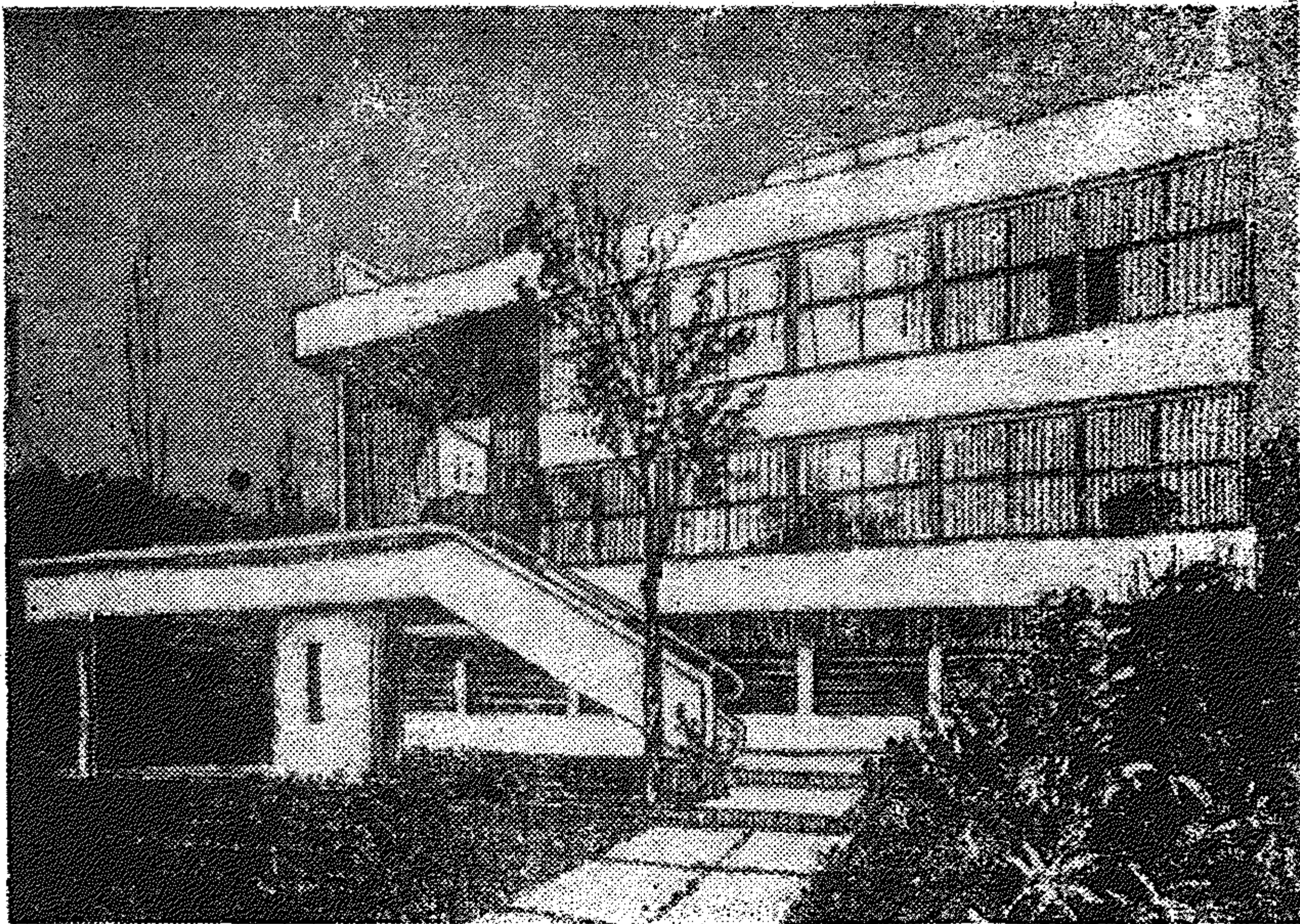
(شكل ٥٧)

فنون العمارة برج برايس 'أفرا' ذلك لويد رايت الولايات المتحدة
فنون العمارة



(شكل ٥٨)

كنيسة نسيان الصغيرة لو كوربوزيه
فنون العمارة



(شماره ۵۹)

فیلا جارسى - لوکوربوزیه

فهرست الاعلام

ا

۸۳	ابن برد (بشار)
۸۴	ابن مالك
۹۶	أبو تمام
۱۷ - ۲۰ ، ۴۲ ، ۴۷ ، ۱۲۰ ، ۲۶۸ ، ۱۸۱	أرسطو
۱۲ - ۲۰ ، ۲۳ ، ۴۷ ، ۷۱ ، ۱۰۲ - ۱۰۵	أفلاطون
۱۱۹ ، ۱۳۵ ، ۱۸۱ ، ۲۰۰ ، ۲۱۹	
۱۰۹	أفلوطين
۵۵	ألن (جزانت)
۲۸	أندرية (الأب)
۳۰۵	أندرية بريتنون
۱۷۰	أوسكار وايلد
۴۷	أوغسطين (القديس)

ب

۵۷	باميسه (ريموند)
۱۲۲	باخ
۴۷	بترا رك
۸۶	بتروفسن
۹۶	البحترى
۱۰۲	برايس

۷۰ ، ۱۰۹ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۶ ، ۱۶۷ ،

برجسون

۱۶۸ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ،

برنارد شو

۱۳۲ ،

برتتیر .

۱۲۰ ،

بدودون

۱۸۶ ،

بدوست

۱۷۲ ،

بدو او

۴۷ ،

بسکال

۲۶ ،

بلنسکی

۴۸ ،

بلزاک

۱۰۷ ،

بوالو

۱۲۰ ،

بوجلی

۱۴۵ ،

بودلیر

۸۶ ، ۱۰۷ ، ۱۲۲ ، ۱۷۰ ،

بودوان

۱۲۲ ،

بوشسر (کارل)

۱۴۵ ،

بوف (سانت)

۱۱۸ ،

بومبارتن

۲۷ ، ۲۸ ،

یرک (آدموند)

۲۹ ، ۳۴ - ۳۸ ، ۴۷ ،

یکاسو

۸۶ ، ۲۰۵ ،

یکون

۱۰۱ ،

(ت)

نارد (جبریل)

۱۹۲ ،

۰ ۷۷	تشایکوفسکی
۰ ۴۸	تشریفسکی
۰ ۱۷۲، ۱۰۴، ۵۴	تولستوی
۰ ۴۷	توما الا کوینی
۲۱۲، ۱۸۱، ۱۷۱، ۱۳۸، ۱۱۹، ۱۱۸، ۵۶	تین
« ج »	
۰ ۵۷	جاریت
۰ ۵۳	جرقش
۰ ۲۱۳	جدوس
۰ ۱۵۴	جدین (توماس هل)
۰ ۱۳	جستنیان
۰ ۱۷۱، ۱۴۳، ۱۳۵، ۴۸	جسوته
۰ ۲۰۵	جسوجان
۰ ۱۷۱	جسونکور
۰ ۱۸۲، ۱۷۱	جسویو
« د »	
۱۸۴، ۱۸۲، ۱۴۶، ۱۳۹، ۱۳۸، ۵۶، ۵۵، ۵۳	دورکایم
۰ ۲۸، ۲۷-۲۵	دیکارت
۰ ۱۴۶	دی لاگروا
۰ ۴۷	دیوقریطس
۰ ۱۶۹، ۱۶۸	دیوی (جون)

د ن ا

۰ ۱۰۹۶۵۴

رسکن

۰ ۱۴۹

رنوار

۰ ۸۶۶۷۵

رودان

۰ ۲۰۲۶۹۵

روفا ئیسل

۰ ۱۳۴۶۵۷

رید (هربارت)

ز

۰ ۱۳

زوس

۰ ۱۷۱۶۱۰۷

زولا (ايسل)

س

۰ ۱۷۲

سارتر (جان بول)

۰ ۱۷۱۶۱۴۵۶۵۵

سبنسر (هربرت)

۰ ۱۷۲

ستندال

۱۲۳۶۴۷۶۱۴۶۱۳

سقراط

۰ ۲۰۵

سلفادور

۰ ۵۷۶۵۵

سنتيانا (جورج)

۰ ۱۶۵۶۱۶۴۶۱۶۲۶۱۶۱۶۵۷۶۵۴

سوريو (ايتين)

۰ ۲۱۲

سوزان لاتيجر

۰ ۵۴

سيای (جبريل)

۰ ۱۶۹

سيزلی

۰ ۲۰۴

سنيزان

۰ ۴۲۵

سيف (وانسلی)

(ش)

۰ ۱۰۶ ' ۱۰۵	شافستبری
۰ ۱۸۷	شکسیر
۰ ۲۱۲ ' ۴۸ ' ۴۰	شلنج
۰ ۱۳۵	شوبان
۰ ۱۶۸ ' ۱۶۷ ' ۱۶۵ ' ۱۵۲ ' ۱۵۱ ' ۱۳۶ ' ۵۶	شونهور
۰ ۳۰۵	شیریکو
۱۷۱ ' ۴۸	شیلر

« غ »

۰ ۲۴ — ۲۲	الغزالی (أبو حامد)
-----------	----------------------

(ف)

۰ ۱۲۲	فاجسنر
۰ ۵۷	فالتان فلدمان
۰ ۲۰۴ ' ۱۴۰	فان جوخ
۰ ۱۱۴ ' ۱۱۳ ' ۱۱۱ ' ۱۱۰ ' ۵۵	فخنر
۰ ۹۶	فرجيسل
۰ ۱۴۵ ' ۱۴۱ ' ۱۴۰ ' ۷۱	فسروید
۰ ۲۵	فکتور باش
۰ ۵۴	فکتور گوزان
۰ ۱۷۱	فلویر

۰ ۵۷	فوسیلون (هنری)
۰ ۱۳۲	فسولتیر
۰ ۱۳۰، ۵۵	فسوندت
۰ ۷۸	فسیردی
۰ ۲۱۳، ۲۱۲، ۲۱۰، ۲۰۸	فیکو
ك	
۰ ۱۱۹، ۱۰۰، ۹۲، ۴۸، ۴۶، ۳۸، ۲۷، ۲۵	کانت
۰ ۲۱۲، ۱۸۱، ۱۷۱، ۱۶۵، ۱۵۰، ۱۳۷	
۰ ۲۰۵	کاندنسکی
۰ ۲۱۳، ۲۱۲	کاسیر
۰ ۲۱۲، ۲۱۱، ۱۷۲، ۵۴	کروتشی
۰ ۱۰۷	کلودبرنارد
۰ ۵۷	کولنجوود
۰ ۲۱۳ — ۲۱۰، ۶۷	کونت (اوجست)
ل	
۰ ۱۶۵، ۱۶۰، ۱۵۹، ۵۴	لاسیاکس
۰ ۱۷۲، ۱۷۰، ۱۶۵، ۱۵۳، ۱۱۷، ۱۱۶، ۵۶	لالو (شارل)
۰ ۱۷۱، ۱۳۵	لامارتین
۰ ۵۴	لامنیسبه
۰ ۱۶۵، ۱۵۲، ۴۷	لسینج
۰ ۲۹	لوك
۰ ۴۷	لوگریتش

٠ ٢٩ — ٢٧	ليبنز
٠ ١٩٨ — ١٨٤	ليثى برول
٠ ٢٠٢ ، ١٤١ ، ٤٧	ليونارد دافنشى
« م »	
٠ ٤٩ ، ٤٧	الماركسية
٠ ٢٠٥	مارك شاجال
٠ ٢٠٥	ماكس إرنست
٢٠٥ ، ١٣٩	مائييه
٠ ٩٦	المتنبى
٠ ٢٢	المعتزلة
٠ ٥٣	مورينو
٠ ١٣٢	مولير
٠ ١٧٢ ، ٢٦	موتسنى
٠ ٢٠٢ ، ٩٥	ميخائيل أنجلو
« ن »	
٠ ١٢٩	نابليون
٠ ١٣٦ ، ١٢٢ ، ٥٥	نيتشه
٠ ١٢٩	نيرون
٠ ٣٥	نيوتن
« هـ »	
٠ ٢٩	هتشنسون

• ۴۶	هربارت
• ۴۷	هردر
• ۴۸	هرزن
• ۴۷	هرقلیطس
• ۸۶	هری سور
• ۲۱۲	هواپتهد
• ۴۷، ۳۴ — ۳۰، ۲۹	هوجارت
• ۴۷	هوراس
• ۴۵، ۱۵	هومیروس
• ۵۷	هوسبان
• ۴۱ — ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۲۰، ۲۱، ۲۱۲	هیجل
• ۱۰۷	هیجو (فیکتور)
• ۱۷۹	هیلجر
• ۳۵، ۲۹	هیسوم
• ۲۹	هولت (گریسلان)
• ۱۷۹	یاسبرز (گارل)
• ۱۴۳، ۱۴۲	یونج

المراجع والمصادر

أولا — المراجع الأجنبية الأفرنجية

1. Alain (F). Système des Beaux-Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin (Ch) Psychologie de l'art Alcan, 1929.
Traité d'esthétique colin, 1956.
3. Basch (V). Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927.
Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan, 1934.
4. Blekhanov. Art and social life., Moscow.
5. Bayer (R) L'esthétique de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique - Flammarion.
6. Bayer. L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas. Primitive art, Oslo, 1927.
8. Bouglé. Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Bosanquet (B) A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme, Kra, 1925.
11. Chatelet (F) L'art et la Beauté. Nathan, 1929.
12. Cassou (I) Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney. A world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F) The origin of the sense of Beauty, London, Allen & Unwin, 1934.

15. Collingwood (R.G.) The principles of art, Oxford Clarendon, 1638.
16. Ile congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan, 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.
18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix H., Les sentiments esthétique, . 253—315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F., 1939.
20. Psychologie de l'art.. Alcan, 1927.
21. Downey (J), Creative imagination, London, Kegan Paul, 1929.
22. Dufrenne (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique, P.U.F.. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V), L'esthétique française contemporaine, Alcan 1936.
24. Focillon H), La vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P), Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 3^e série, t. II, P.U.F., 1949, p. 491.
26. Flanagan (G.A.), How to understand Modern Art., 1954, New York.
27. Gautier (P). Le sens de l'art, Hachette, 1907.
28. Gensner (F). Chagall, Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique, Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique, Paris, Alcan, 1930.
31. Grosse (E)., Les débuts de l'art., illustré, Alcan, 1902.
Huisman (D), L'esthétique, P.U.F.
32. Kant (E)., Critique du jugement, Vrin.

33. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer, New York, Columbia Univ., Paris 1936.
34. Lalo (Ch). L'esthétique expérimental, Contemporaine, Alcan, 1908.
35. ————, Les sentiments esthétiques, Alcan, 1910.
36. ————, Introduction à l'esthétique, Colin, 1912.
37. ————, L'art et la vie sociale, Doin, 1921.
38. ————, L'art et la morale, Alcan, 1922.
39. ————, La beauté et l'instinct sexuel, Flammarion, 1922.
40. ————, L'expression de la vie dans l'art. Alcan, 1933.
41. ————, Notions d'esthétique, 1952.
42. ————, L'art et la vie (t. I, L'art près de la vie, t. II, Les grands evasions esthétiques.
t. III, L'économie des passions), Vain. 1946-7.
43. ————, La femme ideale, Savel, 1947.
44. ————, Esthétique du rire, Flammarion, 1949.
45. ————, Notions d'esthétique, P.U.F. Cinquième édition, 1960.
46. Lossier., Le rôle sociale de l'art selon, Proudhon, Paris, 1937.
47. Malraux. La Creation Artistique.
48. ———— (A). Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire, 1948-50.
49. ———— Le Musée Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura n'ell art musulman . (Rivista bimestrale di cultura... Sele Arte . Fév. 1959, No. 39, pp. 52—73, Florence, Italie.

51. Myers (B.S.). Understanding Fine Arts, New York, 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. V. London, Methuen & C., 1959.
53. Munro (Th). Les art et leurs relations mutuelles, tra. de M. Dufrenn, Paris, P.U.F., 1954.
54. Médonc celle, Introd., à l'esthétique, P.U.F., 1953.
55. Necdarn H.A. . Le dévelomément de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX Siècle, Champion, 1926.
56. Ozenfant et geanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré. .
57. Platon, Phédre, le Banquet, la République, les Lois, Grand Hippias (.) Ouvres complètes, tra. annotée par Leon Robin, Bibliothèque de la Pl iade, Pari, 1955.
58. Read H. . Art and industry, London, Faber & Faber, 1944.
59. ———— Art, and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ———— The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ———— Education through art, London, Faber & Faber.
62. ———— Form and Idea, London, Faber & Faber.
63. ———— The Form of Things Unknow .
64. ———— The philosophoy of modern art.
65. ———— Art now, London, Faber, 1960.
66. ———— Ben Nicholson, London, Methuen & Co., 1662.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F., depuis 1948.
68. Ribort (T). L'immagination créatrice, Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann (I.H.). Elément de l'esthetique musique, Alcan, 1909.

70. Sartre (J.P.). L'imaginaire, Paris.
71. Salinger (M).Monet., New York, Collins.
72. ————— Velazque , New York, Collins.
73. Sevien. Les Rythmes comme intro . physique à l'esthétiqu ,
Boivin, 1930.
74. Stechow (W.) Bruegeal, New York, Collins.
75. Souriau (P). La beaute rationnelle, Paris, Alcan, 1904.
76. ————— L'esthétique de la lumi re, Hachett , 1912,
(illustré .
77. —————(E). L'avenir de l'esthétique, Paris, 1929.
78. ————— L'instauration philosophique, Paris, Alcan, 1935.
79. ————— La correspondance des art, Flamasainor. 1947.
80. ————— L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux
de Sociologie, E . du Seuil, Vol. V, 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des pleurs, P.U.F., 1946.
82. Taine (H). Philosophie de l'art, Paris, Hachette, 1925.
83. Weelcn (G). Meant, London, Methuen & Co., 1961
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Wilensky. A miniature history of European art, Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter). Modern French Painting, New York, 1956.

ثانيا - المراجع العربية

- ذكرى ابراهيم (١) :** « مشكلة الفن : » مكتبة مصر
- مصطفى سويف (٢) :** « الأسس النفسية للابداع الفنى » دار المعارف ١٩٥٩ فى حوالى ٣٨٢ صفحة قطع كبير .
- محمود البسيونى (٣) :** « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤ صفحة قطع صغيرة .
- عبد العزيز عزت (٤) :** « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
- حلمى المليجى (٥) :** « سيكلوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

-
- ١ - دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات الفنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو وبائر ، وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
 - ٢ - وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحدثين .
 - ٣ - دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الابداع من الناحية السيكلوجية .
 - ٤ - بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
 - ٥ - دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وتمت ترجمات عربية صدرت أخيرا لبعض المراجع الأجنبية فى علم الجمال إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصا من ناحية ترجمة المصطلحات الفنية .

فهرست الموضوعات

د - ح	مقدمة الطبعة الرابعة
هـ	مقدمة الطبعة الثالثة
ز - ح	مقدمة الطبعة الثانية
ط - ي	مقدمة الطبعة الأولى
ك	إهداء
ل - م	تصدير
	مقدمة عامة
ن - س	الفن والحضارة
٥٦ - ٧	الفصل الأول :
٧	نشأة الدراسات الجمالية
	فلسفة الجمال عند اليونان :
٨	١ - أفلاطون
١٣	٢ - أرسطو
١٧	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢١	فلسفة الجمال عند المسيحيين
	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٢٢	١ - ديكرت
٢٤	٢ - لينبتر
٢٥	٣ - بوجارتن
٢٦	٤ - وليم هوجارت

٣١	٥ — آدموند بيرك
٣٥	٦ — كانت
٣٧	٧ — شلنج
٣٨	٨ — هيجل
٤٣	٩ — شونهور
٤٤	التظيرة الماركسية اللينينية في علم الجمال
٤٨	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال :
٥١	أولا : اتجاه نظري ميتافيزيقي
٥١	كروتشي
٥١	رسكن
٥١	تولستوى
٥٢	نيتشه
٥٢	سنتيانا
٥٢	ثانيا : اتجاه تجريبي
٥٢	فخنر
٥٢	جرانت الن
٥٢	فولدت
٥٢	هوبرت مينسر
٥٣	تسين
٥٣	دوركيم

٥٣	شارل لالو :
٥٤	اتين سوريو
٥٤	علم الجمال التطبيقي
٦٩ - ٥٧	الفصل الثاني
٥٧	علم الجمال الصناعي
٦٣	القيمة الجمالية في الصناعة
٦٤	القاعدة الاقتصادية
٦٤	القاعدة الوظيفية
٦٤	قاعدة الانسجام
٦٤	قاعدة الوحدة والموضوع
٦٤	قاعدة الأسلوب
٦٥	قاعدة التطور والنسبية
٦٥	قاعدة الذوق
٦٥	قاعدة الانسجام
٦٥	قاعدة الحركة
٦٥	القاعدة التجارية
٦٥	القاعدة الغائية
٦٥	القاعدة المرنّة
٦٥	القاعدة التضمينية

در

الفصل الثالث : ٧٠ - ٨٢

معنى التقدير الجمالى : ٧٠

الحق والجمال ٨٠

✓ الخير والجمال ٨٠

الفصل الرابع : ٨٣ - ٩٠

حقيقة التجربة الجمالية ٨٣

السمات غير الجمالية ٨٥

علاقة الجمال بالمنفعة ٨٩

الفصل الخامس : ٩١ - ٩٨

التجربة الحدسية ومضمونها ٩١

وحدة الموضوع الجمالية وخصائصه ٩٤

المسادة ٩٤

الصورة (الموضوع) ٩٥

التعبير ٩٧

الفصل السادس : ٩٩ - ١٠٨

التنوق وتربية الذوق الجمالى ٩٩

رأى باير ١٠٠

التوقف ١٠٠

العسزلة ١٠٠

الاحساس ١٠٠

١٠٠	الموقف الحدسي
١٠١	الطابع الوجداني
١٠١	التداعي
١٠١	التقمص الوجداني أو التوجد
١٠٢	تربية الذوق الجمالي
١٠٣	١ — الاسقاط أو الحذف
١٠٥	٢ — تكرار الشئ أمام الموضوع
١٠٧	٣ — الطريقة المقارنة
١٠٩ — ١٣٢	الفصل السابع :
١٠٩	مدارس علم الجمال ومناهجه
١٠٩	١ — الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٠	٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني
١١١	أ — الموقف الموضوعي
١١٤	ب — الموقف الذاتي
١١٤	ج — الموقف الموضوعي — الذاتي
١١٥	٣ — اخلاقية الجمال
١١٨	مناهج علم الجمال
١١٨	أولاً — الموقف اللاهجي
١١٨	١ — النظرة الصوفية
١١٩	رسكن

ص

١١٩	برجسون
١١٩	ب — النظرة التأثرية للجمال
١٢٠	ثانيا : الموقف المنهجي
١٢٠	١ — التجريبيون
١٢٠	فختر
١٢٥	ب — المنهج الوضعي أو التحليلي
١٢٨	ج — المنهج الوصفي
١٢٩	د — المنهج الدجاطيقي والنقدي
١٣٠	هـ — المنهج المعيارى
١٣٢	و — المنهج التكاملى

الفصل الثامن : ١٣٣—١٤٦

الفن كميدان للتجربة الجمالية

١٣٣	أولا : المميزات الخاصة للعمل الفنى
١٣٥	ثانيا — أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانسانى
١٤٣	ثالثا — علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى

الفصل التاسع : ١٤٧—١٥٦

تفسير الظواهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفنى

١٤٧	١ — نظرية الالهام والعبقرية
١٤٨	٢ — النظرية للعقلية

١٥٠	٣ - النظرية الاجتماعية	ص
١٥١	٤ - النظرية التأثيرية أو الانطباعية	
١٥٢	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسى	
١٥٤	٦ - موقف يونج	
١٥٧-١٦٠	الفصل العاشر :	
١٥٧	النشأة التاريخية للفن	
١٥٧	١ - نظرية فرويد	
١٥٧	٢ - نظرية هيربارت سبنسر	
١٥٧	٣ - نظرية كارل بوشر	
١٥٧	٤ - نظرية بوجلى	
١٥٨	٥ - نظرية أميل دوركايم	
١٦١-١٧٨	الفصل الحادى عشر :	
١٦١	تقسيمات الفنون الجميلة	
١٦١	الجمال والفن	
١٦٢	تصنيفات الفنون الجميلة	
١٦٢	تصنيف كانت	
١٦٣	تصنيف شوبنهاور	
١٦٤	تصنيف ليسنج	
١٦٤	تصنيف توماس هل جرين	
١٦٥	تصنيف شارل لالو	

ص	
١٦٦	تصنيف لاسباكس
١٧٣	تصنيف سريع
١٨٤-١٧٩	الفصل الثاني عشر
١٧٩	الفن والواقع المحي
١٧٩	١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة
١٧٩	برجسون
١٧٩	شونهاور
١٨٠	٢ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالحياة
١٨٠	أرسطو
١٨٠	٣ - نظريات القائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة
١٨٠	جون ديوى
١٨٢	التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة
١٨٢	نظرية شارل لالو
١٨٢	١ - الوظيفة التكنيكية للفن
١٨٣	٢ - الوظيفة الترفيهية للفن
١٨٣	٣ - الوظيفة المثالية للفن
١٨٣	٤ - الوظيفة التطهيرية للفن
١٨٣	٥ - الوظيفة التسجيلية للفن
١٩٠-١٨٥	الفصل الثالث عشر
١٨٥	الفن والمجتمع
١٨٥	١ - الفن وسيلة للتسلية

ص	
١٨٦	٢ - الفن وسيلة للمشاركة الوجدانية
١٨٧	٣ - الفن وظيفة تربوية
١٨٧	٤ - الفن وظيفة عملية
١٨٧	٥ - الفن والناحية القوسية
١٨٧	٦ - الفن والناحية الدينية
١٨٨	٧ - الوظيفة المنطقية للفن
٢٠٨-١٩١	الفصل الرابع عشر
١٩١	علم الاجتماع الجمالى
١٩١	١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية
١٩٢	٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية
١٩٣	٣ - النزعة الفردية العقلية
١٩٣	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
١٩٤	٥ - النظرة الاجتماعية للفن
١٩٧	٦ - التنظيم الاجتماعى للفن
١٩٧	أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية
١٩٧	أ - المادة
١٩٧	ب - الحرفيون (الصناع)
١٩٧	ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية
١٩٨	د - النظم الدينية
١٩٩	هـ - النظام العائلى
٢٠٠	و - التعليم

ص	
٢٠٢	ثانيا : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية
٢٠٣	الشعور الجمالى وجزاءاته
٢٠٤	الجمهور
٢٠٥	الأسلوب
٢٠٦	البيئة
٢٣٠-٢٠٩	الفصل الخامس عشر
٢٠٩	التطور الاجتماعى للفنون الجميلة
٢٠٩	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٠٩	الفن البدائى
٢١١	الفن عند الشعوب المتقدمة
٢١٣	الفن المسيحى
٢١٣	الفن فى عصر النهضة
٢١٣	الفن فى العصر الحديث
٢١٥	الفن المعاصر
	مذاهب الفن المعاصر :
٢١٦	التعبيرية
٢١٦	الرمزية
٢١٧	الانطباعية (التأثيرية)
٢١٧	التكعيبية ، التجريدية ، السريالية
٢١٨	الوحشية
٢١٨	الاشعاعية

ص	
٢١٨	التركيبية
٢١٨	الشكلية
٢١٨	المستقبلية
٢١٩	الدادية
٢١٩	ما فوق السادسة
٢١٩	الكلاسيكية
٢١٩	الرومانسية
٢٢٠	الواقعية
٢٢٠	٢ - التفسير الفلسفى للفنون وتطورها (فلسفة الفن)
٢٢٠	فيكو
٢٢١	هيجل
٢٢٢	أوجست كونت
٢٢٣	ارنست كاسيرر
٢٢٣	٣ - صعوبة التفسير التاريخى
٢٢٣	جرومى
٢٢٦	٤ - التفسير الاجتماعى لتطور الفن
٢٢٨	٥ - السلطات الجمالية فى المجتمع
٢٢٩	السلطة التشريعية
٢٢٩	السلطة القضائية
٢٢٩	السلطة التنفيذية

ص	
٢٣١	خاتمة
٢٣٦	ملحقات
٢٤١	١ - مدرسة النحت اللصفي في مصر
٢٤٣	٢ - التقييم الجبالى للنحت اللصفي
٢٥٣	مدرسة الفنان سيف وانلى
٢٦١	مختارات من الصور الفنية
٢٨٦ - ٢٦٣	أولا : الفنون القديمة حتى عصر النهضة
٣٠٩ - ٢٨٩	ثانيا : الفن الحديث والمعاصر
٣٢٢ - ٣١٣	ثالثا : الفن المصرى المعاصر
٣٢٨ - ٣٢٥	رابعا : فنون العمارة
٣٢٩	فهرس الاعلام
٣٣٧	المراجع والمصادر
٣٣٧	أولا : المراجع الأوروبية
٣٤٣	ثانيا : المراجع العربية
٣٤٥	فهرس الموضوعات

الغلاف إهداء الفنان الكبير سيف وانلى

تصميم هندسي
١٤/١١
٧٢

١/١٠٠٤٩٦

١٢٥٠ م

الناشر دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل
منطقة الاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنشآت)